

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

119

ARTE

PREVITALI: *La controversia seicentesca sui 'primitivi' -*
CASTELNUOVO: *Avignone rievocata -* VOLPI: *Domenico*
Mondo pittore 'letterato'

Antologia di artisti

Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1959

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno X - Numero 119 - bimestrale - novembre 1959

SOMMARIO

GIOVANNI PREVITALI: *La controversia seicentesca sui 'primitivi'* - ENRICO CASTELNUOVO: *Avignone rievocata* - MARISA VOLPI: *Domenico Mondo pittore 'letterato'*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un'opera di Matteo Giovannetti* (C. Volpe)

APPUNTI

'In memoriam': *Bernard Berenson* - Guglielmo Suida (r. 1)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA, ANTONIO BOSCHETTO,
GIULIANO BRIGANTI, ENRICO CASTELNUOVO, RAFFAELLO CAUSA,
MINA GREGORI, ANDREINA GRISERI, ROBERTO LONGHI,
ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE, FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 1100
(estero L. 1200)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 6000
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 7000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

GIOVANNI PREVITALI

LA CONTROVERSIA SEICENTESCA SUI 'PRIMITIVI'

UNA STORIA del come l'arte italiana 'pre-raffaellita' (da Cimabue a Raffaello), venne via via configurandosi nella coscienza dei posteri, non può non partire da un esame, sia pure di scorcio, del problema storiografico rappresentato dalla parte delle *Vite* vasariane dedicata agli artisti più antichi.

'Problema', perché ci dobbiamo spiegare come mai, in apparente contrasto con il palese disinteresse mostrato in seguito da tante generazioni di artisti per l'arte di quei secoli, il Vasari ritenga invece le opere di quei rozzi antenati degne di una così ampia trattazione e come mai, d'altro canto, pur 'perpetuando al cospetto del mondo' la memoria di quei grandi, non si facesse alcuno scrupolo, ove se ne presentasse l'occasione pratica, di distruggerne le opere.

La spiegazione di tale ambivalente atteggiamento si trova: primo, nel concetto che il Vasari aveva della storia; secondo, nel luogo e nel momento in cui egli si trovò a vivere.

Nel concetto prammatico della storia, la quale per lui, come ha scritto bene il Kallab, serviva 'meno alla conoscenza che all'istruzione pratica'; nel fatto cioè che i quadri dei 'pre-raffaelliti' o avevano per lui un valore in quanto se ne potesse cavar qualcosa 'per la pratica dell'arte' o non ne avevano alcuno, bastando il ricordo scritto 'per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza'.

Nel luogo e momento in cui visse, in quanto il Vasari, benché già partecipe della orgogliosa coscienza 'moderna' del Cinquecento, pure, attraverso Michelangelo (di cui vanno ricordati in questa sede i giudizi positivi su Giotto, Ghiberti, Masaccio, Gentile da Fabriano, Rossellino ecc.) venne a sentirsi l'erede di una tradizione locale o almeno regionale che risaliva a Cimabue, Arnolfo, Nicola Pisano. Pur nella sua forma negativa è insomma giusta l'osservazione del Fuetter che: 'Non fu merito suo, se la sua giovinezza cadde *prima* del periodo in cui gli artisti [toscani] consideravano rozzo e privo di interesse tutto ciò che era stato fatto prima del XVI secolo' ¹.

È nell'epoca immediatamente successiva alla seconda edizione delle *Vite* (1568) che avviene l'offuscamento maggiore nella memoria dell'arte 'pre-raffaellita'. Analogamente a quanto era avvenuto nel Tre e Quattrocento, quando l'iniziarsi di una nuova tradizione e l'acquistata coscienza di una nuova modernità (o antichità) raggiunta aveva portato al disprezzo ed alla dimenticanza dell'arte medioevale, così ora la presunzione della perfezione raggiunta ed il senso di essere ormai partecipi di una *nuova* tradizione (anche se non risalente più addietro di Michelangelo e Raffaello), porta al disprezzo ed all'oblio di quel periodo artistico che pure, pochi anni addietro era apparso al Vasari, che in qualche modo se ne sentiva ancora partecipe, come il riscuotersi dalla barbarie 'di que' Greci vecchi', una 'restaurazione' o 'per dir meglio rinascita' dalle tenebre mortali del medioevo.

Naturalmente, le cose vanno peggio che mai per il medioevo vero e proprio nei cui confronti continua ad aver corso una 'vulgata' a carattere mitologico sull'Italia devastata dai barbari quale si può leggere, per esempio, nell'Armenino, nel Paggi, o nel poco più tardo Cavazzoni.

Giovan Battista Armenino (1530-1609), nel 1587, teme che la pittura debba ricadere:

'in quei primi termini di semplicità, & goffezza, ove già con molte altre arti, e scienze fu per molti secoli miseramente sepolta dalle Barbarie de Goti, Vandali, Longobardi, & altre nationi straniere, i quali termini quali fossero, lo dimostrano infinite stranissime dipinture su i muri di molte Chiese vecchie, e quei fantozzi così mal fatti distinti in campi d'oro, che si vedono sparsi in molte tavole in tutta Italia'².

Giovan Battista Paggi (1554-1627) scrive, l'anno 1591, in una lettera al fratello, che la pittura fu nel passato considerata arte meccanica:

'Disgrazia miserabile, e non d'altronde nata, che dall'essere rimasta sì nobile disciplina spenta, e dissipata affatto, insieme co' professori suoi, in quei tempi che la nostra povera Italia dall'inondazione de' popoli barbari ricevette l'ultime rovine. Onde perduto l'esempio di quel buono, che ne' tempi migliori l'aveva fatta stimare arte liberalissima, e nobilissima, è morta insieme con l'arte la nobiltà sua. Dopo alcun tempo che ella cominciò a rinascere, quasi cosa goffa, e alienissima da quel suo primo principio, e splendore, dando nelle mani di persone di bassa condizione, e di rozzissimo ingegno, ella si stette per ispazio di alcuni anni né viva, né morta, non pensando il Mondo, e né anco i pittori istessi di quei tempi, ch'ella arrivasse più di quello, ch'essi speravano di fare, ch'era piuttosto ridicoloso imbratto che altro, come nelle pitture, che noi chiamiamo antiche moderne, cioè antiche rispetto ai nostri tempi, per molte tavole, e muri ancora si vede...' ³.

Anche per Francesco Cavazzoni (1559-?), che scrive nel 1608:

'fu molto travagliata la povera Italia così Roma come Bologna et altre infinite Città da inhumane et pessime nationi di crudeli Erettici cioè da Vandali, da li Uni, da Gotti, et altri genti Barbari et da imperatori Tiranni infideli li quali laceravano il Christianesimo, et doppo questo castighi ne seguitavano poi tremende Pestilentie, et fame che tutte le Città rimanevano tutte afflittite et spopulate et così si perdeva il nome Christiano con tutte le sorte di virtù così spirituali come temporali. Ma ancor più di tutte l'altre si perse affatto la nobile Arte della Pittura, et Scultura, e Architettura che doppo tanto tempo li sequenti non arrivavano col suo raggio et ciecho intelletto a capire né intendere cosa alcuna che pur si vede sino a questo nostro tempo fabbriche senza alcun buon dritto quasi alla peggio strampalate senza niuno buono ordine, et così della Pittura et Scultura che si vedono Statue et figure che muovono più presto al ridere che a divotione'⁴.

Dalle quali descrizioni possiamo vedere come si perdesse anche il senso della distinzione tra periodo medioevale in senso stretto e periodo "pre-raffaellita" e come la descrizione nata per il primo (ed a quello solo in un certo qual modo riferibile, per via delle invasioni dei barbari) venga indiscriminatamente estesa al secondo.

È chiaro dunque che il Vasari, per la parte antica, non è più letto, gli artisti credono di non aver più niente da imparare dai pittori anteriori a Michelangelo e Raffaello, la tradizione 'ingenua' (come direbbe il Panofsky) è spezzata; da ora in avanti sarà questione di recupero storico⁵.

Il passaggio a questa seconda fase della nostra vicenda ha inizio, come c'era da aspettarsi, proprio negli stessi anni ed è simboleggiata perfino da un cambiamento della categoria sociale dei protagonisti, non più pittori ora, ma ecclesiastici eruditi. Essa ha infatti la sua prima manifestazione nel sorgere e nello svilupparsi, sulle premesse poste dalle pie trattazioni dei varî Gilio, Molano, Paleotti, di quel comune antenato della storia dell'arte medioevale e dell'archeologia cristiana che fu l'*erudizione sacra*.

Con la solita acutezza lo Schlosser ha osservato, a proposito dell'opera del Gilio, che:

'Per quanto poco sia stimata l'arte dei « Primitivi », e per quanto le vengano rimproverate certe ingenuità popolaristiche dal punto di vista di un'epoca spiritualmente più coltivata e più esigente, pure si scuopre in essa maggiore « devozione », secondo un'opinione che riprenderanno i Romantici e i Nazzareni'⁶.

E nel Molano troviamo il concetto che, come si debbono rispettosamente conservare le scritture dei Santi Padri, così si debbono preservare con cura le pitture antiche e, logica

conseguenza, qualora esse siano cancellate dal tempo, si debbano restituire esattamente come erano prima. Era questo un modo come un altro di ricominciare a dare un valore (e sia pure un valore qualsiasi) a degli oggetti come le opere d'arte medioevale che oramai avevano finito col non averne più alcuno. I primi frutti si vedranno nelle opere dei Panvinio, dei Ciacconio, dei Bosio⁷.

È però fin troppo evidente che questo non fu che un primo timidissimo avanzamento e che ben poco di buono ci si poteva aspettare da quei pii ecclesiastici che così scarsa dimestichezza avevano con l'arte e col 'Vasari'. Vediamo in effetti che l'influenza dell'*erudizione sacra* sul rinascere di un interesse storico per l'arte medioevale fu per la massima parte indiretta ed agì soprattutto per quel tanto che servì ad attrarre sui monumenti del medioevo gli occhi di gente con maggiori interessi artistici, quali potevano essere dilettanti del tipo del Mancini o gentiluomini eruditi del genere del Montalbani o del Malvasia i quali, avviati da essa all'interessamento per le anticaglie, fossero però spinti dall'amor di patria a rivendicarne le glorie pittoresche.

Resta ancora da spiegare (cosa che non basta a fare la semplice filopatria) come mai, nel corso del Seicento, la polemica sul Vasari non si limitasse a ruotare intorno al valore delle varie scuole pittoriche considerate nel loro più alto livello (i classici del Cinquecento ed i contemporanei) ma finisse col rivolgersi anche alle origini delle scuole stesse divenendo disputa sulla maggiore o minore antichità di esse.

Credo che a questo scopo possa esser d'aiuto l'abbandonare momentaneamente l'esame della storiografia artistica in senso stretto sollevando lo sguardo ad altro fatto più generale che poté determinarne in certa misura lo sviluppo, quale potrebbe essere l'evoluzione degli ideali etici determinata dalla reazione controriformistica ed, in particolare, la nuova importanza che viene ad acquistare, nel periodo a cavallo fra i due secoli, la concezione della *nobiltà* intesa proprio come nobiltà di stirpe e quindi di origini.

Nella seconda metà del Cinquecento le trattazioni sulla nobiltà, considerata nei suoi vari aspetti ed in tutte le possibili applicazioni e connessioni, sono innumerevoli. Sulla nobiltà in generale discettano Alessandro Piccolomini (1542), Marco della Fratta (1548), André Tiraqueau (Tiraquellus), Giovan Battista Possevino (1566), Girolamo Muzio (1575), Torquato Tasso, Annibale Romei (1585), Pietro Grizio (1588), Giulio Mancini; sulla 'nobiltà politica' Pietro Cale-

fati (1564), su quella 'civile' e 'christiana' Jeronymo Osorio (1592), su quella della donna Ludovico Domenichi (1551)... e chi più ne ha più ne metta. L'argomento era insomma di gran moda e gli veniva attribuita somma importanza. Per quanto serve a noi, basta questo semplice fatto, oltre a tener presente che, chi più e chi meno, tutti questi trattatisti considerano sempre l' 'antichità', insieme alla 'virtù', il maggior attributo della 'nobiltà' ⁸.

La cosa si fa già più interessante, dal nostro punto di vista, quando vediamo il concetto esteso alla considerazione di intere città come nella 'Venetia città nobilissima et singolare' e 'Ritratto delle più Nobili Città d'Italia' di Francesco Sansovino, nella 'Nobiltà di Milano' del Morigia, o nel 'Discorso sulla nobiltà di Firenze e dei Fiorentini' di Paolo Mini dove uno dei maggiori titoli nobiliari è proprio l'aver 'risuscitato' le tre arti 'nobilissime' del disegno ⁹.

Ma dove l'interferire di questa concezione nel campo della letteratura artistica appare con la maggior evidenza è nella disputa, rinfocolatasi in questi anni e protratta fino allo scorcio del Seicento, se la pittura dovesse essere considerata arte meccanica (e quindi plebea) o liberale e nobile, anzi nobilissima. Per esempio il Paggi, nelle già ricordate lettere al fratello, si batte a lungo per far trionfare la tesi della nobiltà della pittura e giunge perfino a proporre, come rimedio alla decadenza, che ne sia interdetto l'esercizio ai plebei! Un trattato per dimostrare la nobiltà della pittura sotto il duplice aspetto 'civile' e 'christiano' scrive anche, nel 1585, il segretario dell'Accademia di San Luca, Romano Alberti: il Mancini rimprovera al Vasari di non aver messo nel dovuto rilievo come, nella Firenze del Trecento, la pittura fosse stata esercitata 'da molti nobili, e di prima nobiltà' ecc. Tirando le somme, ci apparirà abbastanza logico: a) che si considerasse importante dimostrare la nobiltà di una scuola pittorica; b) che, per far ciò, si cercasse di sostenerne, accanto alla 'virtù', l' 'antichità' ¹⁰.

Saranno quindi soprattutto gli eruditi esperti di genealogie e di araldica, il bolognese Malvasia, i fiorentini Baldinucci, Cinelli, Del Migliore, a concentrare la propria attenzione su questo punto.

Dopo quanto abbiamo detto si spiega perciò perfettamente che, passando ad una rassegna degli storici nei quali in concreto si manifestarono queste tendenze, il primo che ci capitò di incontrare sia quell'eruditissimo seccatore del Lomazzo per il quale non solo la pittura è la più antica e

‘nobile’ arte del mondo e quasi compendio della maggior parte delle arti liberali, e

‘due sono le cose che illustrano e nobilitano l’uomo, prima la nobiltà e chiarezza de’ progenitori, e poi l’antichità’, e ‘tutte le scienze tanto più sono illustri e chiare, quanto più illustri e chiari sono stati gli inventori di quelle, e quanto più antichi’

ma che è anche il primo a contrapporre al toscano Giotto un Andriino di Edesia pavese¹¹.

Ma chi, spinto da ‘curiosità virtuosa et affittionata alla patria’, dette il via a tutta la controversia anticipandone e sviluppandone con insospettata ricchezza i temi principali (critiche al Vasari, continuità dell’esercizio della pittura nel medioevo, indipendenza delle scuole locali dalla fiorentina, svalutazione dell’opera di Cimabue, nobiltà della pittura, ecc.) fu il già ricordato Giulio Mancini (1558-1630).

La necessità di mantenere una certa concisione non ci permette in questa sede un esame più accurato della sua eccezionale personalità e quindi, rinviando per il momento il lettore curioso di altre informazioni all’introduzione premissa da L. Salerno alla moderna edizione delle sue opere, ci terremo strettamente a quanto riguarda il nostro argomento specifico.

Dall’opera del Mancini appare chiaramente quali potessero essere i sorprendenti risultati dell’erudizione sacra quando le succedesse di cadere nelle mani di un conoscitore: in Giulio Mancini vediamo in effetti per la prima volta viva ed operante quella sintesi tra storico-erudito (tipo Bosio) e pittore-conoscitore (tipo Baglione) che ci darà la figura del moderno storico dell’arte. Infatti, mentre egli tiene presente (e chi, vivendo alla corte papale, poteva ignorarlo?) il lavoro di quegli ‘huomini pii et eruditi’ e riconosce anche che, per la conoscenza delle pitture delle catacombe, molto dovevasi ‘al signor Bosio, che per pietà christiana l’ha fatte copiar tutte et intagliare’, pure il metodo ed i fini con cui ne affronta per suo conto l’esame sono diversissimi.

Gli affreschi, i mosaici, i sepolcri che il Mancini contempla sono gli stessi che osservano, collezionano, fanno restaurare perfino i varî Ciacconio, Suarez, Barberini; solamente che mentre costoro vi apprezzavano la reliquia, il pio incunabolo, il documento, il Mancini vi ammirava l’opera d’arte¹².

Per primo il medico senese applica alla pittura medioevale romana (ed a quella primitiva in generale) quell’esame stilistico, quell’analisi da conoscitore che parevano riservati

alla pittura moderna e che, unico o quasi, il Vasari aveva osato applicare ai pittori da Cimabue in qua. Anzi: non è forse fuori luogo affermare che (come avverrà più tardi al d'Agincourt), proprio dalla necessità di organizzare in una relazione storica l'arte di un periodo come l'alto medioevo di cui sopravvivevano i monumenti ma non i nomi degli artisti, il Mancini (alla cui mentalità realistica non poteva nemmeno affacciarsi la soluzione 'mitologica' tipo De Dominici)¹³ si trovasse naturalmente sospinto e come costretto ad abbandonare la forma biografica di tradizione vasariana per affidarsi esclusivamente all'analisi formale; venendo così a spingersi su posizioni che precorrono singolarmente le moderne.

Naturalmente, non è che il Mancini non veda anch'egli, nell'età declinante, 'goffezza senza espressione, senza posatura e panni malissimamente fatti'¹⁴, soltanto che egli, come del resto aveva già fatto il Vasari per i 'pre-raffaelliti', introduce una gradazione di più e meno ed una considerazione secondo i tempi che gli permettono di muoversi con la più grande libertà di giudizio.

Non si tratta soltanto di apprezzare le pitture medioevali come curiosità, perché 'immitano gl'habiti di quei tempi', o per le 'moltissime anticaglie' che vi si trovano ritratte (questa era, sostanzialmente, la posizione degli 'antiquari'), che tuttavia già spiega le proteste per 'la calamità di questi tempi, ne' quali si ha tanto poca cura dell'antichità'¹⁵; si tratta proprio di considerarle in se stesse, testimonianze non solo di costume, ma d'arte: le pitture già nei Santi Quattro Coronati 'sono riguardevole perché per quei tempi così infelici sono assai buoni', perché ecco un principio fondamentale, 'per dar giudizio delle pitture, bisogna considerar i tempi nei quali sono state fatte' e per questo occorre 'd'havere una certa pratica della cognitione della varietà delle pitture quanto a' suoi tempi'¹⁶.

Bisogna anche dire che tutto questo va assai oltre la polemica antivasariana e, anticipando posizioni che non torneranno d'attualità che nel Settecento, va per la massima parte messo sul conto della cultura particolare e della genialità del Mancini: ma basta la lettura di un paio di brani per mostrare ancora una volta come 'zelo della verità' ed 'amor di patria' andassero a quei tempi affettivamente congiunti pigliando il primo forza dal secondo e quello che andiamo mostrando è appunto come, in un'epoca cui è assurdo chiedere il nostro storicismo, proprio da polemiche

alimentate da sentimenti 'pratici' (flopatria, orgoglio nobiliare) potesse prendere il via un primo progresso storicistico verso una maggiore conoscenza dell'arte medioevale:

'E mi meraviglio che di questo homo [Guido da Siena] non faccia mention alcuna il Vasari, del quale mi par d'avertire che s'inganna molto nella vita di Cimabue da Fiorenza, dicendo esser stato quello che ravivò la pittura, perché il detto Petrolino visse et operò 100 anni avanti la nascita di Cimabue, e questo Guido da Siena operava l'anno della nascita di detto Cimabue, talché al tempo di Cimabue e sua nascita bisogna dir che già la pittura fosse nata e caminasse per le strade di Siena e di Roma, tanto più che a suo luogo si noterà la continuation della pittura, dalla quale si comprenderà che non morisse mai a fatto e, per conseguenza, che non fusse ravvivata da Cimabue, se non a detto del Vasari: che certe diligenze che mi pareva che dovess'usar per scriver bene, l'ha poco usate'.

E più oltre, a proposito dei quattrocentisti, è ancora più violento:

'Di questi [il Vecchietta], come di Giovanni di Pavolo, di Matteo di Pavolo, non fa mentione alcuna il Vasari, e pur son huomini per quei tempi valorosi, e Matteo a nissuno inferiore, né haverebbe paura di Masaccio tanto da lui lodato. Pur vidde le sue opere et v'è scritto il nome, onde mi meraviglio che non n'abbia scritta la vita o fattone qualche po' di memoria'¹⁷.

Dalla sua ideale discussione col Vasari il Mancini enuclea tutta la problematica storica dell'avvenire, pone problemi intorno a cui ha ruotato, fino a ieri, la ricerca.

Egli fu il primo, come abbiamo visto, a sostenere la continuità della pittura nei secoli oscuri (e, si badi, non sulla base delle fonti letterarie); è nelle sue pagine che appaiono per la prima volta le fatidiche denominazioni 'scuola senese', 'scuola romana' ecc. concetti storiografici di cui è superfluo sottolineare quale sia stata, e sia ancora, l'utilità. È pure stato il Mancini che, sempre in opposizione dialettica al grande aretino, ha cominciato a parlare di 'primo rinascimento' ed a discutere di preminenze al riguardo, rivendicando le virtù dei senesi Guido e Simone; a lui infine risale perfino quella alta valutazione della pittura bizantina che, connessa originariamente con la questione delle 'Madonne di San Luca', continua ancora ad ispirare le pagine di tanti archeologi decadenti, e quella distinzione di maniera colta 'costantinopolitana' e maniera volgare provinciale che non ha ancora finito di rendere utili servigi agli storici¹⁸.

Nello stesso ambiente romano che aveva visto l'attività di Giulio Mancini merita breve ricordo quel Sebastiano Vannini che scrisse una 'Vita del Card. Pietro Stefaneschi'

(1642) in cui si mostrò assai più interessato all'arte che non alla storia ecclesiastica provandosi, tra l'altro, a sostenere che:

'Le sei Historie, e diligentissime galantarie della qual Tribuna [di Santa Maria in Trastevere], dal Vasari con il resto di quella, attribuite a Pietro Cavallini; per la Compositione, Dissegno, e buona maniera sua; di miglior maestro, che non fu lui, si potrebbero giudicare'

e che l'autore potrebbe esserne Simone Martini

'singolar Maestro, e buonissimo dipintore, di dotta mano; Ingegnoso; discreto, di considerata Inventione, e giuditio mirabile; per il bellissimo componimento, et attitudini garbatissime delle sue Pitture, fatte con avvertimenti, non da Maestro di quel tempo, ma da moderno, e considerato' ¹⁹.

Niente di più che nel Mancini troviamo nella parte riguardante le belle arti della vasta compilazione dell'Azzolini-Ugurgieri (?-1665); essa ebbe qualche importanza solamente in quanto, giacendo inedite le 'Considerazioni' manciniane, a lei rimase affidato il compito di render noto al mondo 'che in Siena si trovan pitture fatte da' Pittori Sanesi molti anni avanti, che Cimabue nascesse' ²⁰.

Ma nel portare all'onore dei torchi tutta la questione l'Azzolini-Ugurgieri era stato preceduto di un anno dal veneziano Carlo Ridolfi (1594-1658) il quale ne 'Le meraviglie dell'arte' sostenne essersi la pittura, 'disfatta' 'dalle molte incursioni de' Barbari' e 'fra le rovine dell'infelice Italia sepolta', 'rinovata in Venezia' e, come argomenti facenti al caso suo, andò a ritirar fuori direttamente le opere veneto-bizantine:

'il mosaico antichissimo di San Marco', 'seguendosi poi a dipingere con le istesse forme da' medesimi Greci sopra delle tavole imagini varie de' Santi: come da quella natione tuttavia si costuma: di donde si viene in chiarezza, che la Pittura ne' moderni tempi si rinnovasse in Venetia, prima che fosse introdotta in Firenze, come riferisce il Vasari'.

E, sullo slancio, e passando per le altre pitture dei 'primi tempi' (Iacobello del Fiore, Vivarini), eseguì una prima congiunzione tra quegli incunaboli e le opere dei *maestri dei maestri*, Mantegna (maestro del Correggio), Giambellino (maestro di Tiziano), e, come loro contemporaneo, il Carpaccio sulle cui opere diede un giudizio abbastanza interessante in quanto contiene già alcuni elementi di quello famoso dello Zanetti:

'Per le quali operationi acquistò Vittore non poco grido onde vengono tuttavia ammirate da' Professori per opere gentili, arrecando molto diletto & essendo ripiene, come dicemmo, di prospettive, d'habiti vari, e con molta diligenza condotte' ²¹.

Grazie a questo ridondare sul maestro di parte delle virtù del discepolo un adeguato apprezzamento dei tardo-quattrocentisti troviamo anche in Marco Boschini (1613-1678) il quale però, conforme al suo carattere anti-erudito²², resta del tutto indifferente all'aspetto antiquario e nobiliare della disputa (al pari dello Scannelli che aveva lasciato, senza eccessiva difficoltà, il merito del 'rinascimento' 'di questa nuova ed immortal Fenice' della pittura, a 'gl'ingegni della Toscana') e, fedele in questo alla tradizione rinascimentale, si batte arditamente per la preminenza di Tiziano e del 'tocco' veneziano sulla diligenza ed il disegno di Raffaello, limitandosi a far restaurare la pittura da Giovanni Bellini, il che, se si considera che per il Boschini 'pittura' è quasi soltanto quella veneziana, non è poi tanto sbagliato:

'Principiamo dunque da questo Gio. Bellino, il quale con buon fondamento della Prospettiva ha incaminate, e concertate le sue figure sopra i piani in modo, che si vegono a campeggiare con la dovuta proporzione e diminuzione delle distanze, sì nelle Piazze, come ne Templj di ornate Architetture, come ne Paesi di Verdeggianti, e Montuosi siti. Questo hebbe genio di compartire la proporzione delle figure, per il più, di forme meno grandi del Naturale: anzi molte volte assai minori; havendo riguardo, che quelle campeggino in spazioso sito; di modo che con le forme piccole maggiormente si rendino maestose, e grandi... È stato il più diligente Pittore di quanti habbino esercitata quest'arte, che in ogni minima cosa (oltre le figure) o siasi Animaletto, o Sassuolo, o Uccellino, o Herbetta, si vede (per così dire) l'Anatomia. Vero è, che questa sovrabbondante diligenza ha causato, che col paragone dell'opere de suoi derivanti, paiono un poco duretè, e manco morbide; ma in ogni modo con l'accuratezza sua, vi si vede lo spirito nelle Idee, il moto ne gli atteggiamenti, e l'armonioso concerto nelle Historie...' ²³.

In Bologna, la posizione di preminenza raggiunta dalla scuola locale di pittura con i Carracci ed i loro seguaci non dovette tardare a tradursi in pretese di priorità anche proiettate nel passato²⁴ come ci è dato di leggere fra le righe dei 'Minervalia' del custode e bibliotecario del Museo Aldrovandi, Ovidio Montalbani (1601-1671) dove già troviamo, brevemente elencati e caratterizzati, i vari Manno, Vitale, Lorenzo, Cristoforo, Galasso, che ritorneranno nella 'Felsina' insieme ai più antichi (e assai più dubbi) p. f., Orsone, Guido, Ventura, e dove vediamo tirare una stoccata al Vasari 'qui parcissimus fuit in memorandis pictoribus' (sottinteso: bolognesi)²⁵.

Abbiamo già notato come tutta la controversia tragga il suo succo ed assuma slancio da due motivi assai vivi nel nostro Seicento, filopatria ed etica nobiliare e come l'interesse che dalle dispute sulla supremazia dell'arte contempo-

reana si riverberava sulle origini delle scuole fosse generato dal desiderio di trovare antenati nobili ai moderni virtuosi.

Nel Malvasia (1616-1693) troviamo questo concetto espresso in forma esplicita: non basta alla scuola bolognese esser tenuta la prima per valore; il 'parvenu' vuol anche dimostrare la propria origine aristocratica, l'antichità del sangue:

'In quella guisa che ciascuno che fa pompa di sua nobiltà, suol dedurne le prove dalla più ignota anche origine de' suoi primi avi, non che da' susseguenti, che in segnalate gesta poscia famosi si resero; pare che quella Città, che pretende maggioranze nella Pittura, quelle ricavi, non meno dagli antichissimi tempi, che in lei videro oprarsi debilmente il pennello, che da que' successivi, ne' quali ella diede poi Maestri al Mondo di primo grido' ²⁶.

A noi però interessa soprattutto vedere se, al di là di questa disputa e come derivato di essa, si trovi nell'opera del Malvasia un approfondimento di coscienza storica; se, in altre parole, una volta indotto da quei motivi a rivolgere lo sguardo alle pitture del Trecento, il nobile bolognese vi vedesse qualcosa di più che delle semplici pezze d'appoggio al 'pedigree' dei Carracci.

Un esame delle prime pagine della Felsina Pittrice mi pare che ci autorizzi ampiamente a rispondere in modo affermativo. Espressioni come 'non per prima pensati ghiribizzi', 'invenzione e spirito nelle movenze', 'viva espressione', 'nuove' 'peregrine e spiritose invenzioni', 'star attaccato al vero e scherzar col verisimile' sono, a proposito di Vitale e del Trecento bolognese in genere, così calzanti, da non poter essere sorte a caso e che ci mostrano come tra la sensibilità barocca dello storico e l'irrazionalismo gotico di Vitale si creasse, ad un certo punto, una corrente di vera simpatia ²⁷.

Non è infatti da attribuire al caso il fatto che proprio nell'età barocca si sia trovato il modo di apprezzare Vitale e seguaci perché, se ci è concesso un paragone alla Lanzi, il Trecento bolognese è tanto lontano da quello toscano quanto il gusto barocco da quello classicista: e basti riflettere che per una comprensione storica più adeguata degli stessi artisti si è dovuta attendere l'epoca (e lo storico) della riscoperta del naturalismo e della fantasia barocca.

In effetti, dopo il Malvasia, il declinare della coscienza storica del valore del Trecento bolognese è parallela al decadere ed alla progressiva sparizione della corrente critica *barocca* (ed infatti l'ultimo critico *antico* a capir qualcosa dei bolognesi del Trecento è l'abate Lanzi) ²⁸, così come parallela

all'affermarsi della corrente degli storici *neoclassici* è, viceversa, la rivalutazione del 'compartimento' fiorentino e perfino del neoclassico 'ante litteram' di Bisanzio.

Confrontata alla sveglia intelligenza, alla polemica vivace, alla prosa colorita ed irruente del Malvasia, la paludata risposta 'in stile impeccabile' del Baldinucci (1624-1696) è di una pedanteria oppressiva: si è voluto contrapporre l'universalismo del fiorentino al particolarismo del bolognese 'scrittore di provincia': constatazione esatta in sé ma non nel giudizio di valore che sembra sottintendere, perché allora sarà bene ricordare che nel Seicento, in critica d'arte come in arte, tra Bologna e Firenze, la provincia non è certo la prima ²⁹.

Ciò non toglie che la saccente prolissità del Baldinucci non abbia esercitato anch'essa una qualche funzione positiva: la polemica antivasariana era stata impostata dal Malvasia in un modo totalitario ed ambiguo insieme in cui i due motivi che abbiamo indicato ('impareggiabile eccellenza', 'maggiore antichità') erano intrecciati e confusi. Grosso modo il Malvasia si doveva essere diviso mentalmente il compito nel senso di riservare alla parte della sua opera che riguardava le origini la dimostrazione della antichità nobiliare della scuola bolognese ed alla parte successiva (Francia, Carracci soprattutto) la dimostrazione della preminenza di valore. Non è perciò affatto escluso (ed è anzi assai probabile) che egli non tirasse a dire che, anche dal punto di vista dell'eccellenza, un Orsone valeva un Cimabue, ed un Vitale un Giotto; ed a proposito di Simone e di Jacopo egli fa chiaramente la questione di qualità:

'Non potevano dunque star essi a fronte costoro di que' Margaritoni, Bufalmachi, Lorenzetti, Starnini, e simili, in descrivere la vita, e l'opre di ciascun de' quali seppero empirsi interi i fogli? Certo che se da disinteressato giudizio si considererranno i Crocefissi antichi di Margaritone, e que' che il nostro Simon dipinse, si troveranno molto di quelli migliori...' ³⁰.

Il Baldinucci ebbe il merito di porre una chiara distinzione tra i due motivi suddetti col dire per primo che il Vasari per Cimabue e Giotto ha fatto una questione di preminenza di merito e non cronologica:

'resterà tuttavia a gloria della Toscana il vivo testimonio dell'opere di Cimabue e di Giotto, dalle quali, e da quelle goffissime di moderni Greci e loro imitatori da esso addotte, che pur'ancora vivono, potrà chiunque abbia occhi eruditi al bisogno, restar difeso dall'erroneità di così nuova e strana opinione'.

'... E così, innanzi che Cimabue e Giotto fossero al mondo, si dipi-

gneva nel Mondo, ma Cimabue scoperse, e Giotto finì di trovare una così nuova e bella, e non più dagli uomini d'allora veduta maniera, che le pitture usate fino a quel dì parvero ch'ogni altra cosa fossero che pitture... e finalmente il vivo testimonio dell'opere sue fra tutte l'altre di quei tempi maravigliose, conferma tutto ciò...'.
 'perché, torno a dire, che verissima cosa è, che in ogni parte d'Europa avanti a Cimabue, e Giotto si dipingeva, ma alla Greca, e Gottica maniera...' ³¹.

La distinzione fu subito accettata dal Malvasia nella sua anonima prefazione alle 'Pitture di Bologna', 'per pubblicare solo la quale' s'indusse, come scrive egli stesso al Magliabechi, 'ad infastellare insieme il residuo, contenendosi in essa la midolla di quanto in sostanza si può dire nella materia Pittorica, in riguardo a questa nostra benedetta controversia di maggioranza nella Pittura che rispetto all'Anzianità o priorità di tempo io pretendo in Bologna, si come nell'eccellenza poi e nel valore io cedo e ho ceduto sempre a Firenze' ³².

Dappoiché 'que' primi Prosatori' citati dal Baldinucci non scrissero che 'Cimabue e Giotto fossero i primi che dipignessero, ma i migliori che allora dipignessero' e

'la preminenza attribuita a questi quattro miei paesani (p. f., Guido, Ventura, Orsone) sovra quali siansi altri antichissimi, riguarda l'età, non si riferisce al merito... si adducono le debili loro manifatture in ragion de gli anni, ne' quali operarono, non in ragione di bontà, che nell'opere, (come sopra dissi), poch'ebbero: ... però l'essere stati i primi... s'intende di priorità di tempo, non di priorità di nome o d'eccellenza' ³³.

Con una mezza marcia indietro che non fu certo fatta senza riserve mentali ³⁴ e, se dal punto di vista tattico valse a conservargli l'amicizia del Magliabechi salvando come suol dirsi capra e cavoli, dal punto di vista storico-artistico non si può giudicare un progresso perché mi par chiaro che ciò che importa per la storia dell'arte è appunto l'«eccellenza» e il «merito» e non già la pura preminenza cronologica.

Comunque, da questo momento, sarà bene anche per noi tener mentalmente separati questi due motivi: da un lato quello della disputa per l'«Anzianità o priorità di tempo», dall'altro quello dell'«eccellenza» ³⁵, tenendo presente che essi vengono a segnare, grosso modo, la fase seicentesca e quella settecentesca della discussione sul rinascimento artistico italiano.

La distinzione del Baldinucci, benché accettata in via polemica anche dall'avversario (abbiamo visto grazie a quali riserve mentali), era destinata però a non fruttare immediatamente sia per la maggiore aderenza della impostazione *nobiliare* alle idee del tempo, sia, soprattutto per il

fatto che, ignorando il Baldinucci quasi completamente le opere (di Cimabue e Giotto) le cui virtù esaltava, ed essendo totalmente cieco ai loro valori (questo è quanto dobbiamo obiettivamente desumere dalla lettura dei 'Decennali')³⁶ essa rimaneva astratta, pura distinzione logica che, non venendo riempita di concreto contenuto storico, rimaneva inoperante:

'Avanti Cimabue la nostra Toscana avea pitture, e Pittori; ma in quelle, ed in questi non era punto dissimile all'altre Provincie, perché tutti i Pittori dipingevano alla Greca... fra i nostri e gli stranieri fu, come è solito, qualche piccola differenza nel modo particolare, e privato del Pittore, ma non nella bontà dell'operare, né tampoco nell'universal maniera Greca'.

Chiedere che si ricercassero e studiassero i pittori anteriori a Cimabue per quelle piccole 'differenze nel modo particolare' era troppo per quei tempi, forse a qualcuno 'sarebbe piaciuto, ch'egli di codesti antichi Pittori avesse almeno dato qualche esempio' ma, per rispondere al suo critico ideale, il Baldinucci aveva, su questo punto, poche frecce al suo arco: le ripetizioni di quanto aveva già detto il Vasari sul Tafi, Margaritone, ecc. Stabilito che prima di Cimabue 'tutti dipingevano alla Greca', per il Baldinucci non resta altro da fare, la questione è chiusa:

'né meno possiamo dire di loro [dei pittori anteriori a Cimabue] quello, che Orazio disse di quei forti Guerrieri, che furono innanzi ad Agamennone, cioè che restò lor fama sepolta, perché e' non toccò loro in sorte d'aver Poeta, che gli celebrasse, perché i nostri antichissimi Pittori, che operavano avanti a Cimabue, per le ragioni dette non lo dovevano avere, non l'ebbero, né l'averanno mai da chi ha punto barlume della perfezione dell'Arte'³⁷.

Anche la superiorità di Cimabue e di Giotto sui contemporanei è data per dimostrata sulla base delle *autorità* citate, non certo perché il Baldinucci li avesse *veduti* superiori. E su questo punto, ancora una volta, quanto non si mostra più moderno e meno 'provinciale' il Malvasia, nel suo polemico contrapporre alle 'tante autorità di *dottissimi* e *gravissimi* Scrittori', buone solo a 'stancare l'orecchio', 'la semplice oculare ispezione', 'l'evidenza di fatto', ed a 'que' pubblici rogiti, che le pitture indicano, ma non identificano col confronto', le 'relazioni, che hanno un real fondamento nelle operazioni stesse, che anch'oggi si vedono, si toccano'!³⁸.

Ben diversa sarà la sorte di tale distinzione quando, nell'ultimo quarto del secolo XVIII, in ambiente culturale diverso, e con tanto superiore attenzione ai fatti (ai fatti

che veramente contano per la storia dell'arte, non i documenti del Baldinucci e del Del Migliore), essa sarà ripresa dal Lastri e soprattutto dal Lanzi nella sua risposta al Della Valle. La posizione del Baldinucci è quindi di una certa importanza soprattutto come tramite di una concezione del rinascimento dal Vasari al Lanzi.

Sulla base delle idee agitate e dell'interesse attirato da questa polemica si innesta poi e si sviluppa tutto un lavoro erudito ed una serie di ricerche storiche che originariamente non sono fine a se stesse ma in un certo senso *dipendenti* in quanto tendono soprattutto a trovare pezze d'appoggio alle *comparse* degli *avvocati* nella *controversia* tra le varie scuole. Ché tali in fondo (campioni o avvocati della propria città) il Malvasia ed il Baldinucci si consideravano; e questo spiega anche un fatto spesso ricordato ma che rischia di rimanere oscuro agli occhi nostri: la facilità con cui il Malvasia si serve di documenti dubbî e più che dubbî, di quadri con firme apocrife, di lettere inventate di sana pianta, in una parola, la sistematica distorsione dei fatti nel tentativo di *convincere* di mala fede l'avversario costi quel che costi: basti pensare che la morale di questi controversisti non è affatto quella dello storico odierno ma quella dell'odierno leguleio perché la loro *immoralità* e *parzialità* ci torni perfettamente logica e conseguente.

In un secondo momento però (che si ritrova già negli stessi scrittori in cui è così evidente la posizione originaria), questa *dipendenza* viene meno, la ricerca storica acquista una sua autonomia, l'erudizione diviene fine a se stessa. Lo stesso Malvasia nell'atto stesso di dedicare i suoi brevi accenni ai trecentisti ammette la possibilità dell'esistenza di qualche 'indagatore di simili antichità' 'non per basso gusto ma per curioso genio' (e questo 'curioso genio' è già un bel progresso sulla 'pietà christiana' del Bosio!) e lascia capire che egli stesso considera degne le caratteristiche stilistiche di Vitale 'di maggior riflessione e di più lungo discorso' ³⁹.

Il primo dei due motivi che abbiamo distinto (priorità cronologica) era destinato ad esaurirsi progressivamente per dar luogo al prevalere del secondo (preminenza qualitativa) sul quale sarà principalmente accentrata la polemica più tarda ⁴⁰.

Il motivo si esaurirà praticamente con l'accettazione generale della tesi della continuità dell'arte medioevale, ed idealmente già svuotato dagli studî del Muratori e del Maffei sopravviverà fino alla fine del secolo quando verrà a conclu-

dersi con l'opera del d'Agincourt e l'acquisto da parte della storia dell'arte medioevale di una propria autonomia ⁴¹.

Per quel che riguarda in particolare il gruppo di pitture del trecento bolognese abbiamo già osservato come esse escano dal campo degli interessi critici sicché il seguito della discussione si concentrò piuttosto sulle opere toscane e venete; ma questa è storia più tarda che non è più riconducibile direttamente ed esclusivamente alla disputa Malvasia-Baldinucci e ne costituisce anzi, come abbiamo visto, il superamento; qui ci resta adesso solo da esaminare brevemente le conseguenze immediate della polemica e cioè il tempestivo ed acre commento a pie' di pagina del Cinelli, la 'Firenze illustrata' del Del Migliore e l'ultimo spettacolare fuoco d'artificio del napoletano De Dominici.

Il medico ed erudito fiorentino Giovanni Cinelli (1625-1704), amico del Magliabechi (1633-1714) ed attaccabrighe famoso, si inserisce nella controversia in modo del tutto peculiare. Nella furia di contraddizione da cui è preso nei confronti dell'odiatissimo Baldinucci egli vien fuori con osservazioni che, alla data in cui son fatte, sono addirittura sorprendenti. Il Cinelli infatti, non si contenta, come farà di lì a poco il Del Migliore, di mostrare che anteriormente a Cimabue *esistevano* artisti, tenta perfino di sostenere che essi non erano affatto 'rozzi':

'E se i Pittori Greci venuti nel 1250 a Firenze eran goffi, e malamente dipingevano, non è perciò, che in Grecia nel tempo istesso, non potessero essere, e non fossero uomini accreditati e valenti nell'arte del dipingere... E non solo in Grecia 'eran Pittori buoni in quel tempo, ma in Firenze ancora... L'Immagine miracolosa di Maria Vergine Annunziata nella Chiesa de' Servi celebre per tutto il Christianesimo ne fa ampissima fede, mentre l'Angelo per relazione di chi l'ha veduto è bellissimo, e di maniera in riguardo all'altre pitture di que' tempi non intesa. Fu fatta nel 1252 nel cui tempo Cimabue non aveva 12 anni... Il Pittore fu Bartolommeo, non già di Nazione Greco, per quanto le Cronache dicono, dunque avanti a Cimabue e nel tempo de' Greci, vi era in Firenze chi molto meglio di loro dipingeva; E che ciò sia vero... chi ha visto il panneggiamento del manto, il dica, se Cimabue, e Giotto, e gli altri loro discepoli, a tal maniera dolce e distinta con bell'ordine di piegature, e co' lumi a lor luoghi giugnessero giammai, gli loro panneggiamenti come tirati sull'asse senza veruna piega, come che fossero d'un'arme il campo veggendosi' ⁴².

E poco più oltre difesa analoga troviamo per l'architettura:

'... e veggendo all'architettura Gotica da esso *rozza* chiamata per confutar sua asserzione alcuni pochi esempli per gli molti ch'addur potrei basteranno. L'uno si è il Campanile di S. Maria del Fiore bellissimo e nobile quanto mai bramar si possa: il 2do il Maraviglioso Duomo di Milano; 3 la fabbrica della stessa S. Maria del Fiore, tutte e tre opere

d'architettura Gotica sì, ma bellissima, e che non anno né per pensiero menomissima rozzezza, ma bensì tutte quelle parti, che la buona Architettura richiede, come a chi che sia intendente disappassionato considerare, e giudicare io lascio...' ⁴³.

Ferdinando Leopoldo Del Migliore (?-?) era un vero patito dell'araldica e della nobiltà del sangue; gli sembrava di fare gran cosa a dimostrare che la pittura fu esercitata nel passato a Firenze da 'Uomini qualificati anche per lo natale'! ⁴⁴. Fu quindi particolarmente urtato dalla pretesa nobiliare della scuola bolognese e scottato dalla origine tardiva e starei per dire bastarda che il Vasari assegnava alla scuola fiorentina facendola derivare da 'alcuni Greci'.

Dal desiderio di far stare a posto il Malvasia fu quindi spinto a cavare dagli archivî patrii numerosi documenti riguardanti i primi secoli dell'arte toscana che gli permisero di correggere il Vasari su parecchi errori di fatto: per esempio la patria e la paternità di Arnolfo, l'età della cappella Gondi in Santa Maria Novella, la data della costruzione della Loggia dei Lanzi, ecc. ⁴⁵ ed anche a tracciare una prima distinzione (riprendendo, ma forse indipendentemente, una posizione del Mancini) fra pittura bizantina propriamente detta e pittura italiana di gusto bizantino che per quei tempi non è certo priva di interesse:

'... e di fatto ancor'oggi benissimo si riconosce questa differenza, che passa fra la maniera Greca e questa nostra di Firenze, a chi bene osserva certe qualità di cose, stimate minuzzia, che son segni certissimi delle pitture greche, fatte di propria mano de professori di quella nazione, come lettere del lor carattere, scritta dall'uno e dall'altro lato delle Diademe tonde alle fronti de' Santi, da loro quasi sempre figurati fino alla cintura, per una certa lor modestia, gl'abiti, oltre all'esser quasi sempre ornati di certi lavori all'usanza del lor paese, son'anche tirati a una foggia diferente alla nostra. In Roma, in Venezia, in Milano, ed in altri luoghi d'Italia... son molte pitture greche... che paragonate colle nostre antiche, si confesseranno adistar di quelle, cioè tirare alquanto a quella maniera, ma non in tutto, per il qual si smarisca e perda la differenza, che passi fra gl'uni e gl'altri Professori' ⁴⁶.

La città in cui questa controversia 'barocca' dette il suo ultimo guizzo fu Napoli dove, ancora nel 1742, l'opera del De Dominici ci riporta, almeno come metodo critico, in pieno Seicento.

Come in tutte le città in cui la vita artistica era stata assai viva, in Napoli non doveva certo essere mancata la prima forma, orale, della polemica, opera di ciceroni, artisti, antiquari: ne troviamo già una traccia nel 1624 nella 'Napoli sacra' dell'Engenio (?-1650 ca.) ⁴⁷, che pure, come indica anche il titolo, è ancora tutta legata alla tradizione dell'eru-

dizione sacra, intesa soprattutto a 'ravvivare alla memoria de' posterì, i riti, e la devotìone, della primitiva, e crescente Chiesa Cattolica Romana'⁴⁸; soprattutto un catalogo di iscrizioni sepolcrali e di reliquie. Come affiorare nelle pagine dell'ecclesiastico erudito di interessi a lui estranei (e quindi riconducibili all'ambiente cittadino) si può quindi considerare il brano in cui fa capolino (credo per la prima volta) quel particolare aspetto della multiforme controversia anti-vasariana che si incentrò sulle origini della pittura ad olio⁴⁹. Nella chiesa di San Lorenzo il d'Engenio nota:

'... la tavola, dentrovi San Francesco, e San Girolamo in atto di studiare tanto al naturale, che paiono vivi, il tutto fu opera di Colantonio... Illustre pittor Napolitano, e fu il primo, che ritrovò in Napoli il colorir ad oglio, contro quel che dicono i Pittori forastieri, i quali tengono il contrario, e tutta la fama, & gloria attribuiscono alli Lombardi, e Siciliani alzandoli alle stelle, omettendo, e diminuendo la fama de' Napolitani, e Regnicoli a' quali veramente si dee l'honore di questa invenzione, & la palma di quest'arte'⁵⁰.

Analogamente a quanto vediamo fare a Camillo Tutini (1574-1667 ca.) il quale non ha difficoltà a riconoscere a Giotto la 'restituzione del disegno' ma su Colantonio e questione connessa è intransigente:

'Un altro Col'Antonio, pittore celebre napolitano che fiorì nel 1436, abbiamo che fu il primo che inventò di colorire ad oglio contra quello dicono li pittori lombardi, et altri li quali pensano di oscurare la gloria de' famosi pittori napoletani e regnicoli, e fanno pompa ne' loro scritti con celebrare alcuni loro pittori nazionali, che non sapeano tenere né il lapis né il pennello in mano, che più tosto sembravano imbiancatori che pittori'⁵¹.

Il Sarnelli (1649-1724) si rifà all'Engenio e non ha alcun cenno di polemica esplicita, solamente c'è da notare, conforme al suo carattere di guida, una qualche maggior attenzione al lato artistico e non puramente devozionale o commemorativo delle opere descritte⁵².

Nello stesso Celano (1617-1693), che pure mostra qualche amore per le antiche pitture e si rammarica di vederle andar distrutte dal tempo, si trovano soltanto gli echi lontani delle polemiche che si svolgevano in altre città: forse l'influenza del pan-fiorentinismo del Baldinucci nel comparire del curioso personaggio di 'Niccolò Pisano, architetto fiorentino' e la citazione del Ridolfi che, nel brano su Colantonio e la pittura ad olio, porta alla precisazione del bersaglio, non più i 'Pittori forastieri' del d'Engenio ma il Vasari in persona, il quale viene preso di petto anche altrove:

'Io non so veramente che disgusto avesse mai ricevuto il Vasari da'

Napoletani, che quando ha potuto nascondere qualche loro virtù, volentieri l'ha fatto...'⁵³.

Ma, come ho detto, il fatto che questi scrittori si riallacino principalmente alla tradizione dell'erudizione sacra li tiene lontani dal prendere parte attiva nella controversia:

'L'opposizione al Vasari — ha già scritto Benedetto Croce — non prese, tuttavia, negli scrittori nostri, la forma di una *controstoria* dell'arte napoletana: e fino alla metà del secolo XVIII, le notizie sugli artisti nostri e le polemiche contro di lui si trovano sparsamente e, quasi direi, per incidente'.

Nella controversia si butta invece subito in pieno il discepolo del Solimena, Bernardo De Dominici (1684-1750)⁵⁴. Nella forma la polemica del De Dominici è assai più cauta e sembra voler riconoscere i meriti degli avversari ma nella sostanza egli porta a delle conseguenze estreme, al limite dell'assurdo, il procedimento controversistico e l'atteggiamento avvocatesco dei suoi predecessori: 'il fenomeno da noi già osservato nel dotto Malvasia si ripete qui in maniera quasi grottesca' (Schlosser)⁵⁵. Il De Dominici arriva a costruirsi le fonti, inventando di sana pianta i discorsi e le cronache (Marco di Pino, Notar Crisconius, ecc.)⁵⁶ da *trascrivere* e *citare* nel corso dell'opera. Nella mancanza di punti d'appoggio tradizionali per la ricostruzione della storia dell'arte napoletana dei primi secoli, egli non solo si appropria di quel po' che c'è (e. g. Simone Martini)⁵⁷, ma crea di propria iniziativa dei personaggi fittizi, dei nomi, cui attribuire gruppi più o meno vasti di opere.

Il curioso è che il risultato dal punto di vista critico non è, rispetto alla cultura del tempo, affatto scadente e questo perché il De Dominici non era estraneo all'arte 'primitiva' della sua città ed anzi ne conosceva bene i monumenti, sicché le personalità dei vari Pippo Tesauo, Masuccio, Tommaso di Stefano, ecc., che egli *inventa* (con un procedimento che non differisce poi molto da quello degli storici contemporanei quando raggruppano opere legate da analogie stilistiche sotto nomi-simbolo come Ugolino Lorenzetti, Maestro della Madonna Rucellai, ecc.) non risultano più incoerenti di quanto fossero divenute a quell'epoca, a furia di opere disperse e di incongrue aggiunte, quelle di Mantegna, Giotto, Masaccio, ecc. Ciò è tanto vero che la costruzione dedominicianiana varcò indisturbata la soglia del secolo⁵⁸.

Per spiegare come possa esser sorta questa 'scandalosa rete di menzogne' (Schlosser)⁵⁹ bisogna considerare che ai tempi del De Dominici, se si esclude lo straordinario tentativo

del Mancini, una storia dell'arte come tale che prescindesse dalle biografie degli artisti non era ancora nata, e ciò anche per la predominante influenza che su questa tradizione storiografica continuamente esercitò l'opera vasariana radicata nella concezione umanistica dell'*eroe*⁶⁰. In fondo la ragione della relativa trascuratezza del Vasari nei riguardi dell'arte primitiva a Napoli (che egli doveva aver visto per aver lavorato sul luogo) fu proprio la mancanza di grandi personalità locali che si prestassero ad una trattazione biografica; la mancanza dell'*eroe*. Ebbene: il De Dominici questo *eroe* se lo crea (ne crea anzi una moltitudine) e riesce così, per la prima volta, a dare un racconto continuato della storia dell'arte nel napoletano dall'antichità al Settecento in cui tutti o quasi i monumenti principali dell'arte medioevale sono ricordati (e per lo più attribuiti a personalità fittizie del genere di quelle sopra ricordate).

Lo scopo di 'confondere' la *mala fede* del Vasari e degli storici forestieri è evidentissimo e detta tutta questa costruzione, eppure anche se in forma paradossale l'opera del De Dominici dimostra ormai, alla fine dell'età barocca, un interesse per l'arte medioevale che non ha più nulla a che vedere con quello devozionale ed agiografico dei pii raccoglitori dell'erudizione sacra ed è oramai puramente artistico. Si rilegga il suo ricordo sulle Catacombe di San Gennaro:

'... dentro le maravigliose grotte di S. Gennaro... ove con istupore di chiunque le riguarda si veggono varie Cappelle tutte lavorate di pitture antichissime... con tanto buon gusto di colore, e buon disegno condotte, che meritano esser lodate dal nostro celebre Luca Giordano, allorché spinto dalle laudi di esse, volle con tutti i suoi discepoli portarsi in quelle grotte per osservarle, siccome fece più volte, prendendo in sue mani la fiaccola accesa, e quelle mirando disse a' mentovati discepoli: che giammai egli avrebbe potuto immaginarsi che pitture di que' primi secoli operate fossero così buone, e ben diseguate'⁶¹.

Chi si sarebbe aspettato di trovare, vaganti con la torcia in mano per le catacombe di San Gennaro, non i pronipoti del Bosio e dell'Aringhi, ma Luca Giordano con tutta la sua scuola?

NOTE

¹ W. Kallab, *Vasaristudien*, Vienna, 1908, pag. 405 e segg.; E. Fuetter, *Geschichte der neueren Historiographie*, Monaco, 1911, traduzione italiana, Napoli, 1944, vol. I, pag. 116 e segg.

² G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, pagg.

1-2. Cfr. a pag. 231, il sarcasmo su 'quanti fantozzi ha mai raccolto Giorgio Vasari ne i suoi libri, da Cimabue fino a Pietro Perug...'.
³ Vedi l'intera lettera in: G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Roma, 1768, vol. VI, pag. 208 e segg.

⁴ F. Cavazzoni, *Corona di grazie e gratie favori, et miracoli della gloriosa Verg. Maria, fatti in Bologna Dove si tratta delle sue sante, et miracolose Imagini cavate dal suo naturale con i suoi principij Fatte & raccolte per M. Francesco di Cavazzoni Bolognese Con alcune cose di devotione curiose l'anno MDCVIII*, ms. B. 298 della Biblioteca Comunale di Bologna, pag. 1.

⁵ Cfr. E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, in 'Städel-Jahrbuch für Kunstgeschichte', 1921-22, I, pagg. 25-72, traduzione inglese in E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts; Papers in and on Art History*, New York, 1957, pagg. 169-225, particolarmente le pagg. 186-190.

⁶ J. V. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, 1935, pag. 371. Il riferimento finale coglie esattamente l'affinità ideologica tra reazione controriformistica e reazione romantica. Credo che la derivazione dell'interpretazione 'romantica' dei 'primitivi' da quella controriformistica attraverso l'erudizione sacra sia documentabile. Mi riprometto di ritornare sull'argomento, vedi intanto un brano particolarmente illuminante in F. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze, 1716, pag. 84. Per la 'facies' reazionaria del periodo controriformistico dal punto di vista ideologico, anche con riferimento a quanto scrivo più sotto sul concetto di 'nobiltà', si può vedere: J. V. Schlosser, *op. cit.*, pagg. 369-375 e F. Zeri, *Pittura e Controriforma; l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957, pagg. 23-28, 39-47 e passim.

⁷ O. Panvinio, *De praecipuis Urbis Romae basilicis quas VII ecclesias vulgo vocant liber*, Roma, 1570; O. Panvinio, *De Sacrosancta Basilica, Baptisterio et Patriarchio Lateranensi libri quatuor*, ms. Vat. lat. 6110; G. A. Gilio, *Due dialoghi*, Camerino, 1564; G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna, 1582; G. Molano, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Lovanio, 1594, carte 21r, 21v, 68v.

Cfr. E. Müntz, *Les premiers historiens des mosaïques romaines*, in 'Mélanges Paul Fabre', Parigi, 1902, pagg. 478-495.

⁸ A. Piccolomini, *Introduzioni di tutta la Vita dell'Uomo nato nobile e in Città nobile*, Venezia, 1542; M. Della Fratta Montalbano, *Il Nobile. Ragionamenti di nobiltà*, Firenze, 1548; A. Tiraqueau, *Commentario de nobilitate*, 1581; G. B. Possevino, *Dialogo dell'onore... nel quale si tratta a pieno del duello, della nobiltà & di tutti i gradi ne' quali consiste l'honore*, Venezia, 1566; G. Muzio, *Il gentilhuomo*, Venezia, 1575; T. Tasso, *Dialoghi*, Firenze, 1858; A. Romei, *Discorsi*, Ferrara, 1585; P. Grizio, *Il Castiglione, ovvero Dell'arme di nobiltà*, Mantova, 1588; G. Mancini, *Della Nobiltà*, ms. Barber. lat. 4316 della Biblioteca Vaticana, cc. 35-89; P. Calefati, *Speculum verae politicae nobilitatis*, Lucca, 1564; J. Osorio, *Opera omnia*, Roma, 1592; L. Domenichi, *La nobiltà della donna*, Venezia, 1551; L. Zuccolo, *Nobiltà commune, et heroica, pensier nuovo e curioso*, Venezia, 1625. Cfr. G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, 1929, pag. 501 e segg.

⁹ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581; F. Sansovino, *Ritratto delle più Nobili Città d'Italia*; P. Morigia, *Nobiltà di Milano descritta*, Milano, 1595; P. Mini, *Discorso della nobiltà di Firenze e de Fiorentini*, Firenze, 1593, pag. 106 e segg.

¹⁰ G. B. Paggi, *Lettere al fratello*, in G. Bottari, *op. cit.*, loc. cit.; R.

Alberti, *Trattato della nobiltà della Pittura Composto ad instantia della venerabil' compagnia di S. Luca, et nobil' Academia delli Pittori di Roma*, Roma, 1585; G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1956, vol. I, pag. 183, vedi anche, alle pagg. 160-161, la dimostrazione della 'ingenuità e nobiltà' della pittura. Nel periodo che andiamo considerando prese di posizione analoghe troviamo anche nell'Armenini, *op. cit.*, pag. 30, nel Lomazzo su cui v. nota ¹¹ e nel Del Migliore, su cui v. nota ⁴⁵, mentre il Cinelli, nell'*Anonimo d'Utopia* (su cui v. nota ⁴²) fu di altro parere opponendosi al Baldinucci che aveva dato alla pittura l'appellativo di 'nobilissima' riservato, pare, alle sole arti liberali. Ma la disputa risaliva assai più addietro nel tempo, cfr. Schlosser, *op. cit.*, pagg. 97, 197, 211 e passim; a parte la importante inserzione di pittura e scultura nelle figurazioni del Campanile di Giotto.

¹¹ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura e scultura ed architettura*, Milano, 1584, edizione di Roma, 1844, vol. I, pagg. 14, 16, 54 e vol. II, pag. 321. Cfr. Schlosser, *op. cit.*, pag. 344 segg., ma nota che il *Trattato* del Lomazzo non può essere in alcuna parte un ampliamento e una integrazione dell'esposizione dell'Armenini né formare un ponte tra questi e F. Zuccari in quanto i *Veri precetti* sono di data posteriore (1587). La contrapposizione Andriano di Edesio-Giotto comparirà ancora, alla fine del Seicento, negli appunti del milanese S. Resta, Cod. 1403 (Col. 31 B. 9) della Biblioteca Corsiniana di Roma, c. 54r.

¹² G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pag. 49. Cfr. 'Paragone' n. 115, pagg. 3, 4, 14.

¹³ Vedi questo stesso articolo alla fine, e ricorda la ben nota critica del Mancini alla *Vita di Giotto* del Vasari che sarebbe 'un mezzo romanzo scritto ed immaginato da lui' (*Considerazioni cit.*, vol. I, pag. 171).

¹⁴ G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pag. 105.

¹⁵ G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pagg. 61, 62.

¹⁶ G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pagg. 61, 35.

¹⁷ G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pagg. 166-167, 182.

¹⁸ G. Mancini, *Considerazioni ecc.*, cit., vol. I, pagg. 59-60: '...vo credendo, come ho detto sopra, che spesse volte conducessero artefici come erano fatte da pittori italiani, altre volte migliori, come eran fatte da pittori greci...'. Cfr. il brano del Del Migliore, riportato qui appresso: 'Paragone' n. 155, pagg. 8, 16, 17; e L. Grassi, *La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, in 'Rivista di Archeologia Cristiana', 1941, numeri 1-2, pagg. 65-96.

¹⁹ S. Vannini, *Vita del Card. Pietro Stefaneschi*, 1642, Ms. Barber. lat. 4875 della Biblioteca Vaticana.

²⁰ I. Azzolini-Ugurgieri, *Le pompe sanesi o' vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo stato*, Pistoia, 1649, tomo I, pag. 654, cfr. tomo II, pagg. 329-248.

²¹ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, Overo le vite de gl'illustri pittori Veneti e dello stato*, Venezia, 1648, pag. 47; A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, 1771, pagg. 33-36. Se il Ridolfi, in quanto erudito, andò a ripescare i bizantini, in quanto pittore non aveva mancato di difendere, contro il Vasari, la 'virtù' dei pittori veneziani 'moderni', vedi: C. Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto*, Venezia, 1642.

²² M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660: 'che per conto de dir: el tal Pitor / Xe nassù a Mestre, e xe arlevà a Malghera; / El giera magro; el giera rosso in ciera, / Xe sguazzeti, che non ha saor. / Mi ghe chiamo processi de Pitori, / e non trato d'inzeppo, e mera-

vegie / Più tosto ben me fa inarcar le cegie / Sentir come impastà sin quei colori'.

Nella sua polemica contro il Vasari il Boschini si fa forte anche del parere dello 'Scanceli, bel'inzegno' il quale una analoga ne aveva sostenuta in favore del Correggio, ma anche 'd'Andrea Mantegna, de' Bramanti da Milano, d'Ercole da Ferrara, de' Francia da Bologna'. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, pagg. 268, 270.

²³ M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, introduzione. Cfr. M. Boschini, *La carta ecc.*, cit., pag. 666: 'Zambelin se puol dir la Primavera / Del Mondo tuto in ato de Pitura / Perché da là deriva ogni verdura, / E senza lu l'arte un inverno giera. / La giera seca, sterile, destruta, / senza fruto, ne fior de godimento: / La giera un miserabile tormento: / Ma in Zambelin Amor l'ha indolci tuta', pag. 27: '... Zambelin ha formà cose perfete, / Col fondamento dela Prospetiva; / Che a i nostri zorni più nissun ghe ariva: ...' e di seguito fino a pag. 28: 'E però per responder al Vasari, / Che porta in sete Cieli Rafael; / Dirò, che doto più fusse el penel / De Zambelin...', e ancora le pagg. 30-36, 52, 670. Già R. Longhi, *Piero della Francesca*, Milano, 1942, pag. 130, aveva richiamato l'attenzione sul giudizio che del Bellini avevano dato il Ridolfi ed il Boschini 'tanto più profondi del Vasari nell'intendere la vecchia pittura veneziana'.

²⁴ Non pare che anteriormente vi fossero state pretese municipali dato che Pietro Lamo (1560) non solo non ha alcun accenno di polemica del genere ma addirittura crede di Giotto le quattro 'istorie' 'belisimi' nella chiesa di Mezzaratta. Vedi: *Graticola di Bologna... fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo*, Bologna, 1844, pag. 16.

²⁵ Io, Antonio Bumaldo, *Minervalia Bonon. Civium Anadeumata, seu Bibliotheca Bononiensis cui Accessit antiquiorum Pictorum, & Sculptorum Bonon. Brevis Catalogus*, Bologna, 1641, pag. 246.

²⁶ (C. C. Malvasia), *Le pitture di Bologna, Che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere disingannato ed instruito*, Bologna, 1686, pag. 1.

²⁷ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi*, Bologna, 1678, tomo I, pagg. 15, 16, 17, 20, 21.

²⁸ Per la fortuna critica del Trecento bolognese vedi 'Paragone' n. 5, pag. 23 e segg. e, in particolare, a pag. 38 il brano da R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in 'L'Archiginnasio', 1935.

²⁹ Le citazioni sono da J. Von Schlosser, *La letteratura ecc.*, cit., pagg. 405-406. Cfr. L. Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Roma, 1955, pag. 113.

³⁰ C. C. Malvasia, *Felsina ecc.*, cit., tomo I, pag. 19.

³¹ F. Baldinucci, *La ristaurazione dell'arte del disegno da chi promossa Apologia a pro delle glorie della Toscana Per l'assertiva di Giorgio Vasari Aretno, ed onore di Cimabue e Giotto Fiorentini*, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, tomo I, Firenze, 1681, pag. 8 e segg. Cfr. (F. Baldinucci), *La veglia, dialogo di Siecero Veri*, Firenze, 1684, seconda edizione, Firenze, 1690, pag. 8.

³² Lettera al Magliabechi del 1 Aprile 1687, inedita nella Biblioteca Nazionale di Firenze, Cod. II, II, 110 (Magl. cl. XVII, n. 11) c. 290.

³³ (C. C. Malvasia), *Le pitture ecc.*, cit., pag. 5.

³⁴ Riserve mentali: primo, che se i più antichi Ursone, Ventura, Manno erano inferiori a Cimabue e Giotto non è detto che lo stesso fosse dei contemporanei Vitale, Jacopo, Simone; secondo, che non sempre la maggior fama vuol dire necessariamente maggior valore e gli scrittori

toscani sono sempre stati troppo buoni propagandisti della merce di casa propria.

⁵³ Eccellenza qualitativa dei primi pittori e non più dei contemporanei, si tratta quindi di cosa differente (e dal nostro particolare punto di vista di un progresso) dalla polemica antivasariana che già si manifesta nel Cinquecento, e come è ripresa dal Boschini.

³⁶ Non è infatti da dare troppo peso al preteso 'confronto' 'di innumerevoli pitture che si facevano avanti a Cimabue e a Giotto con altre di lor mano per la Toscana ed altri luoghi d'Italia'. Vedi del resto, qui appresso, le conseguenze che seppero trarne.

³⁷ F. Baldinucci, *La veglia ecc.*, cit. pag. 11. Nota, per quanto segue, che le osservazioni rivolte ai 'Decennali' dall'interlocutore Publio rispecchiano critiche realmente fatte; dal Cinelli, dal Del Migliore, e forse da altri che, allo stato attuale delle conoscenze, ci sfuggono.

³⁸ (C. C. Malvasia), *Le pitture ecc.*, cit., pag. 4.

³⁹ C. C. Malvasia, *Felsina ecc.*, cit., tomo I, pag. 15.

⁴⁰ Cfr. 'Paragone' n. 77, pagg. 7-9.

⁴¹ Cfr. 'Paragone' n. 115, pagg. 1-18. Notiamo di passata che anche questa polemica 'nobiliare' sull'antichità delle scuole di pittura, come molte delle idee che sono state operanti nel passato, sopravvive ancor oggi in una certa tendenza storiografica a prolungare artificiosamente all'indietro nel Duecento l'esistenza di 'scuole' come la fiorentina o la senese che acquisteranno solo più tardi, e grazie a ben definite personalità di artisti, una propria fisionomia.

⁴² Giovanni Cinelli Calvoli, *L'Anonimo d'Utopia a Filalete*, ms. nella Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliab. Cl. XVII, n. 22). Il titolo deriva probabilmente dall'opera di O. Landi, *La sferza de' scrittori antichi e moderni di M. Anonimo di Utopia*, Venezia, 1550. 'Filalete' deriva dal greco e significa 'amico della verità' e non ha quindi niente a che fare col 'Filarete' in cui S. Samek-Ludovici ha creduto di dover correggere il 'Filareta' dello Schlosser. Vedi: F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini, studio e note di Sergio Samek Ludovici*, Milano, 1948, pag. 29; J. Von Schlosser, *La letteratura ecc.*, cit., pag. 412. Nota che dallo Schlosser, che deriva dal Milanese, il ms. è dato come in proprietà privata a Siena mentre esso passò alla Magliabechiana dalla biblioteca di Antonmaria Biscioni. Siccome il ms. magliabechiano è l'originale autografo, quello di cui parla il Milanese sarà stata una copia o un'altra redazione posteriore.

⁴³ G. Cinelli, *L'anonimo ecc.*, cit. In una nota a margine aggiunge: 'Aggiungo il 4 esempio: Desiderio ultimo Re de' Longobardi in Italia fu da Carlo Magno superato e vinto circa l'anno 800, ed in que' tempi appunto le Tirannie di quella barbara nazione le buon'arti tutte dissipate aveano: Con tutto ciò fece lo stesso Carlo la Chiesa de' Santi Apostoli in Firenze fabbricare, non con maniera Gotica, ma con ordine d'Architettura Corintia, dalla cui fabbrica come ch'ella fusse in quel genere il Regolo di Policeto, tutti gli artefici migliori il modo di ben oprare in Architettura d'avere apparato confessarono, come Filippo di Ser Brunellesco, Bramante, il Buonarroti, e molti altri, che tamquam ad sacrama anchoram, per imitar la proporzione, e disposizione di sue membra ricorsero; Or se in que' secoli infelici seppero gli artefici fabbrica sì fatta a perfezione condurre, dunque non era rozza l'Architettura (e ciò che dico di Firenze della quale anche nominar potrei la Chiesa di S. Miniato al Monte d'architettura non dispregiabile del medesimo ordine lo potrei forse dir di 100 altre fabbriche da me non vedute che ora non mi sovengono)'. -

Il Baldinucci nel Decennale III del Secolo III (pubblicato postumo)

sembra in parte accettare ed in parte rispondere a questa critica: 'La architettura però una volta fra tante tenebre diede segno di qualche miglioramento, cosa che la pittura e la scultura non fece' e ricorda le chiese dei SS. Apostoli e di S. Miniato, 'nell'una e nell'altra delle quali vedesi essere stata imitata la buona maniera dell'antichissimo Tempio di San Giovanbattista di Firenze. Questo miglioramento si vede però poche volte ed in pochissime fabbriche, e per ordinario sempre si tenne quel barbaro modo'; F. Baldinucci, *Opere*, edizione di Milano, 1811, vol. V, pag. 286.

⁴⁴ Non per nulla il Cinelli affermava che fosse un semplice sig. Migliori appropriatosi della particella nobiliare di una famiglia estinta! F. L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata, Prima, Seconda, e Terza Parte del Primo libro*, Firenze, 1684, pag. 415.

⁴⁵ F. L. Del Migliore, *Giunte alle Vite de' Pittori*, ms. II, IV, 218 (Magliab. Cl. XVII, n. 24) della Biblioteca Nazionale di Firenze; F. L. Del Migliore, *Firenze ecc.*, cit., pagg. 9, 415.

⁴⁶ F. L. Del Migliore, *Firenze ecc.*, cit., pagg. 415-417.

⁴⁷ Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli, 1624.

⁴⁸ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma, 1642, pag. 180, a proposito dell'attività del Card. Francesco Barberini.

⁴⁹ Su Colantonio vedi però anche la ben più antica lettera del Summonte (1524), in: Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera del G. a M. A. Michiel*, Napoli, 1925. La polemica sulle origini della pittura ad olio di cui troviamo l'origine in queste rivendicazioni municipali dei napoletani e del Malvasia, assurgerà nel corso del secolo seguente a tema di discussione di importanza primaria, internazionale, con gli interventi del Walpole (trattato di Teofilo) e con la questione di Tommaso da Modena le cui pitture, presunte dipinte ad olio, furono contese tra i tedeschi, i trevigiani (Federici), ed i modenesi. Un riassunto della questione si può vedere in G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo VI, parte II, Roma, 1784, pagg. 464-465 e *Biblioteca modenese*, tomo VI, parte II, Modena, 1786, pagg. 481-484.

Alla fine del secolo entrano in campo le scienze con gli esami chimici fatti fare dal Lanzi e dal Da Morrona.

⁵⁰ C. D'Engenio, *Napoli sacra*, cit., pag. 111. Un altro brano, più generico, per il quale vale lo stesso discorso, vedilo in 'Napoli nobilissima', vol. I (1892), fasc. 8, pag. 124: il Vasari ed il Borghini 'non attesero ad altro sol che a lodare e prodigamente celebrare i pittori e scultori lor paesani, diminuendo e occultando la fama dei pittori e scultori napoletani e del Regno, i quali furono molti ed illustri sopra ogni altro'.

⁵¹ C. Tutini, *De' Pittori, Scultori, Architetti, Miniatori et Ricamatori Nazionali e Regnicoli*, in 'Napoli nobilissima', vol. VII (1898), fasc. VIII, ristampato ultimamente da O. Morisani, in *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli, 1958, pagg. 115-140.

⁵² Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri, Curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo Distretto*, Napoli, 1685, seconda edizione, Napoli, 1697, pag. 110 (riporta le parole del d'Engenio).

⁵³ Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della Città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli, 1692, pagg. 76 e 135. Cfr. 'Napoli nobilissima', vol. I (1892), fasc. 8, pag. 124.

⁵⁴ B. De Dominici, *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-43, seconda edizione, Napoli, 1840.

⁵⁵ J. Von Schlosser, *La letteratura ecc.*, cit., pag. 461.

⁵⁶ Sul 'discorso' di Marco di Pino cfr. lo Schlosser, *op. cit.*, pagg. 324

e 331, dove cita il discorso come autentico e riportato da G. Della Valle, *Lettere sanesi*, vol. II, pag. 293. Ma il Della Valle (vol. III, pagg. 293-296) non fece che ricopiarlo dal De Dominici (*Vite ecc.*, cit., seconda edizione, Napoli, 1840, vol. I, pagg. 22-29) e non v'è dubbio che si tratti di una delle solite manipolazioni. Cfr. B. Croce, *Il falsario*, in 'Napoli nobilissima', vol. I (1892), fasc. 8, pagg. 122-126.

⁵⁷ Il quale, nella letteratura artistica napoletana, era stranamente divenuto 'Simone cremonese' (pur senza che se ne perdesse l'identificazione con 'quello del Petrarca'); e ciò a dispetto della firma 'Symon de Senis' sul 'Ludovico di Tolosa', la quale non sarà riscoperta che all'inizio dell'Ottocento dal Sig. Enrico Guglielmo Schultz 'coltissimo Alemanno che unisce la dottrina e il gusto, e l'amore delle Arti, a una rara gentilezza e cortesia', come si ha dal Rosini, *Storia della pittura italiana*, tomo II, Pisa, 1841, pag. 161, nota 21. Sullo Schultz vedi B. Croce, in 'Napoli nobilissima', vol. I (1892), fasc. 9, pag. 141. Unico dissidente, nella letteratura napoletana anteriore al De Dominici, Francesco de' Pietri: 'In S. Lorenzo è l'Image di S. Ludovico, che porge la corona al Re Ruberto fratello, opera di Giotto Fiorentino, come che altri dice di *Simon Cremonese*'; F. De Pietri, *Historia napoletana*, Napoli, 1634, riportato in 'Napoli nobilissima', vol. VIII (1899), fasc. I, pag. 14.

⁵⁸ Facilitato, questo bisogna dirlo, dalla pochezza della critica napoletana posteriore e dal fatto che l'abate Lanzi non potesse mai spingersi fin laggiù. Cfr. G. Ceci, *Il primo critico del De Dominici*, in 'Archivio storico per le provincie Napoletane', 1908-1909.

⁵⁹ J. Von Schlosser, *La letteratura ecc.*, cit., pag. 561.

⁶⁰ L'equivalente del 'principe' di Machiavelli. Vedi B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, sesta edizione, Bari, 1948, pag. 215.

⁶¹ B. De Dominici, *Vite ecc.*, cit., edizione cit., vol. I, pag. 41. La veridicità del De Dominici come fonte su Luca Giordano è stata rivendicata da E. Petraccone, *Luca Giordano*, Napoli, 1919. Ciò nonostante l'episodio narrato nel brano che riportiamo potrebbe anche essere una invenzione romanzesca, sia pure bene calzante al conoscitore e falsario Luca Giordano. Cfr. O. Kurz, *Fakes, a Handbook for Collectors and Students*, London, 1948, pagg. 35-36.

ENRICO CASTELNUOVO

AVIGNONE RIEVOCATA

DEL PREGIO e del fascino che le guide, le descrizioni di città, i giornali di viaggio esercitano sullo storico dell'arte e sul conoscitore è superfluo scrivere in Italia ove la tradizione della guida artistica, del 'servitor di piazza' è cosa civilissima, vecchia di secoli, seppure recentemente interrotta da frequenti eclissi. Non si tratta con questo di sminuire il valore del ripensamento storico, ma di attivarlo anzi attraverso la ineguagliabile, doppia testimonianza che le guide forniscono sul rapporto sempre variabile tra le cose d'arte e le menti che lo osservano, non solo indicando l'esistenza ad

anno tale di una tale opera entro un tale edificio, ma, a seconda del tempo e delle inclinazioni, trascurando o sminuendo la menzione di certe opere a vantaggio di altre e costituendo così una fonte incomparabile per la storia del gusto che è anche storia di situazioni mentali. Una guida insomma 'c'est toute une histoire', è l'inventario di un patrimonio artistico, ma anche la storia di una città, di una regione, delle caratteristiche peculiari della sua cultura, della coscienza che essa ha ed ha avuto di sé. Tanto più questo varrà quando il luogo, la città che la guida ha per oggetto sia stata quasi per un secolo il crocevia d'Europa e per molto tempo ancora il luogo di ibridazione e di scambio di due grandi civiltà. Alludiamo ad Avignone.

Presso 'les Editions de Minuit' è infatti apparsa una 'Evocation du vieil Avignon' dovuta a Joseph Girard, vecchio e valoroso 'chartiste', conservatore del Palais des Papes, già direttore della Biblioteca e del Museo Calvet — carica in cui successe al Labande, altro emerito indagatore della storia dell'arte in Provenza — e studioso quant'altri mai preparato a scrivere sulla sua città. Oltre ai numerosi studi su monumenti e famiglie avignonesi — ultimo il recentissimo volume sui Baroncelli di Avignone —, l'ottima guida d'Avignone del 1923 e la storia del Museo Calvet — di cui inutilmente si cercherà l'uguale per un altro museo di Francia, Louvre escluso — basteranno a indicarne la bella scienza. Accanto alla figura dell'autore occorre poi rilevare il fatto che un editore non certo provinciale, né incline a divagazioni turistiche, e a breve distanza, dalla 'Evocation du Vieux Paris' di Jacques Hillairet (i cui tre volumi hanno conosciuto un lusinghiero successo) pubblici un libro su Avignone. Potrebbe esser un primo passo perché l'importante parte che nel campo artistico sostenne quella città venga riesumata e rivalutata sulla traccia di quanto già avvenne in campo storico-politico e storico-economico, in cinquanta e più anni di ricerche, da quelle dello Ehrle, del Denifle, del Dupré-Theseider e del Mollat a quelle più recenti del Renouard, del Delaruelle e del Guillemain, sostituendo il deperito cliché denigratorio che era servito lungamente a raffigurare il papato avignonese¹.

Un recupero di questo genere anche per l'aspetto storico-artistico è tanto più opportuno quanto più la città prescelta abbia avuto una cultura definibile per caratteri suoi propri, dotati di una certa continuità nel tempo e perciò tali da ripercuotersi sull'aspetto dell'insieme urbano, intendendolo

come qualcosa di storicamente vivo e attivo. È questo il caso di Avignone i cui tre volti, coincidenti con i tre principali momenti della sua storia, sono uniti tra loro da un costante filo conduttore: la presenza di un gusto italiano, già nell'aria, introdottosi prima attraverso la Corte Apostolica e poi perpetuatosi attraverso le minori corti dei Legati e dei Vice-Legati — questi ultimi sempre italiani —, attraverso i vescovi del Contado Venosino — italiani o in strettissimo rapporto con l'Italia —, attraverso le grandi famiglie di origine italiana: i Baroncelli, i Perussis (Peruzzi), i Cambis (Cambi), i Doni, i Passis (Pazzi). Per cinque secoli la città è costantemente aperta tanto verso l'Italia che verso la Francia. L'essere stata per tanto tempo tramite vivace tra i due paesi offre agli artisti francesi e italiani l'opportunità di contatti e di esperienze stimolanti, la possibilità di operare più liberamente fuori delle convenzioni e delle soggezioni cui poteva costringerli in patria la presenza di tradizioni particolarmente illustri. Questo fenomeno nato e sviluppatosi con estremo vigore nel Trecento e perpetuatosi nel secolo seguente, ai tempi del lungo soggiorno provenzale del Roi René — il più illustre degli 'italianisants' del Quattrocento — e del governo dei legati Pierre de Foix e Giuliano della Rovere — il futuro Giulio II^o — quando la Provenza era uno dei grandi porti della cultura mediterranea ove approdavano Enguerrand Charonton e Pierre Villate e più tardi Josse Lieferinx e Nicolas Dipre (e non citiamo che artisti di primo piano), subì in seguito un impoverimento dovuto al lento adeguarsi di Avignone alle sue nuove e ridotte dimensioni di capitale regionale; ma continuava ancora nel Sei e nel Settecento come è mostrato dal fatto che il viaggio d'Italia rimanesse d'obbligo per gli artisti avignonesi quando a Parigi non era già più considerato indispensabile. Avignone ha, per così dire, tre volti, ma è l'ultimo, quello secentesco-settecentesco, che ha impresso alla città il carattere ancora oggi prevalente di una città barocca e rocaille cresciuta attorno a qualche maestoso fossile medievale. Il quadro della Corte dei Vice-Legati, provinciale ma cosmopolita, approdo fuori dal tempo con i suoi esuli di qualità — Richelieu, il pretendente Stuart e il suo entourage di nobili scozzesi — con le sontuose dimore trecentesche che le grandi famiglie affidavano per trasformarle modernamente agli architetti più in voga come i La Valfenière, i Mignard, i Lainée, i Franque, con quella sua mescolanza di modi di vita e di pensiero, di costumi e di etichetta italiani e parigini è suggesti-

vamente rievocato dallo Girard nei suoi deliziosi e minuti itinerari corredati da preziosi indici analitici. Vengono così chiarite — sulla base delle ricerche archivistiche locali degli ultimi cinquant'anni² le figure di alcuni intelligenti architetti seicenteschi che diedero alla città quel suo volto italiano, ricordato dai viaggiatori più acuti, dalla Grande Mademoiselle a Stendhal; sono il bolognese Domenico Borboni (Domenique Bourbon) autore dell'Hôtel de Crillon, uno dei più bei palazzi avignonesi, lo scultore e architetto fiorentino Francesco Bartolacci cui viene attribuita la facciata, completamente italiana, della Zecca che ostenta le aquile e i draghi dei Borghese davanti al palazzo dei Papi e soprattutto il savoiaro François Royers de la Valfeniére, che formatosi su esempi romani del tardo cinquecento è forse l'architetto più italianizzante che operi in Francia nella prima metà del secolo decimosettimo, e cui si devono ad Avignone la chiesa del Collegio dei Gesuiti (ora Museo Lapidario) e quella della Visitazione, oltre a numerosi palazzi; a Carpentras il palazzo vescovile (ora Palazzo di Giustizia) commessogli nel 1640 dal retrogrado Cardinale Bichi e che si colloca in pieno nella tradizione romana facente capo a Palazzo Farnese. Dispiace che altrettanti chiarimenti non vengano forniti per i pittori di questo periodo. Sarà forse per l'adattamento al tipo di collana di cui il volume fa parte, ma è certo che il patrimonio artistico mobile delle chiese è troppo trascurato, rispetto ai molto maggiori dettagli che lo Girard ne fornì nella più ridotta guida del 1923. Ed è un peccato perché Avignone è la città francese di provincia che nelle sue chiese e nelle cappelle delle sue Confraternite — ricche come musei alla maniera delle chiese italiane — conta il maggior numero di dipinti. Si tratta per lo più di un gruppo limitato di artisti, non più di cinque o sei nomi, ma di notevole interesse anche per i rapporti assai forti che mantengono con l'Italia. Sono il tedesco Guillaume Ernest Grève, nato nello Hannover e attivo in Avignone dal 1612 al 1639, anno della sua morte; Nicolas Mignard di Troyes che protetto dal fratello di Richelieu aveva fatto il viaggio di Roma verso il 1637 e dal 1639 si era stabilito in Avignone per rimanervi una ventina d'anni; Reinaud Levieux di Nîmes che a Roma era stato tra il 1643 e il 1644 (per poi ritornarvi nel 1685) e che sotto la sorveglianza di Poussin si era dato a copiare i grandi maestri — è sorprendente il numero delle copie da Annibale, Reni, Lanfranco che si trovano nelle chiese di Avignone —; il misterioso e italianiz-

zante Brocard il cui ritratto del Museo di Narbonne è stato esposto in alcune delle più intelligenti mostre parigine e che qui nella chiesa di Saint Pierre conta una vera antologia; la dinastia dei Parrocel: Louis, Ignace — pittore errante che dipinge battaglie per i palazzi del Principe Eugenio e gira per la Toscana da Livorno a Lucca a Firenze (affreschi del 1712 in San Marco), Etienne detto il Romano, Pierre soprattutto che era stato a Roma e a Venezia. Una mostra dei 'Trésors d'Art des Eglises d'Avignon' sarebbe certamente significativa.



Ma la vera radice della gloria di Avignone è più antica, e sta in quell'inaspettato e miracoloso evento che portò nei primi anni del Trecento la Curia Romana a insediarsi sulle rive del Rodano facendo del placido porto fluviale una 'Secunda Sedes', una 'Altera Roma'. Questo avvenimento inizia e determina per l'avvenire l'aspetto di Avignone distinguendola dalle altre città provenzali, facendone un luogo d'incontro tra due civiltà, uno dei maggiori focolari da cui la cultura pittorica italiana — anzi una cultura sui generis presto diversificatasi da quella che si svolgeva nella penisola — si diffonderà nell'Europa gotica. Questo evento capitale non è oggi inteso pienamente da molti storici dell'arte. Forse come reazione ai semplicismi e alle esagerazioni che avevano fatto di quell'aspetto positivo un luogo comune tanto ripetuto quanto incontrollato, si assiste da qualche tempo a una sistematica svalutazione dell'importanza di esso, se non addirittura alla sua negazione. Malgrado lo studio dello Dvořák che nel 1901³ aveva affermato con forza e ricchezza d'argomenti l'importanza culturale della Corte pontificia e la parte rilevantissima da essa svolta nel campo degli scambi internazionali (anche se forzava troppo l'importanza dei rapporti tra la cultura figurativa avignonese e quella boema⁴ viziando il suo ragionamento con qualche inesattezza nelle attribuzioni e nelle datazioni); malgrado i molti e buoni studi particolari che rimanevano però spesso limitati ad un orizzonte provinciale; malgrado le belle riproduzioni che del Palazzo dei Papi e dei monumenti trecenteschi avignonesi hanno fornito i due grandi volumi del Labande, la città non è ancora stata restituita al suo ruolo di grande centro d'arte europea che neppure la scomparsa di molti tra i suoi più illustri monumenti ad opera della incultura delle amministrazioni ottocentesche avrebbe potuto toglierle,

specie agli occhi di uno storico. Eppure anche recentemente l'Antal ha potuto parlare di un'arte 'provincial and weak' dei seguaci di Simone ad Avignone e il Panofsky nell'opera, pure elaboratissima, sulla primitiva pittura fiamminga, proprio là dove si ferma a riconoscere in un gruppo di grandi miniaturisti trecenteschi francesi i personaggi primi che hanno agito nel determinarsi del nuovo naturalismo, ha tranquillamente negato ogni importanza ai fatti che si erano svolti in Provenza, sostenendo che, tutto sommato, 'It is safe to assume that the history of fourteenth century painting would not have been much changed, had the Popes continued to reside in Lateran'. Il Meiss infine ha accennato alle residue pitture avignonesi del trecento come a cose di un 'limitato interesse'⁵. Un ben cattivo servizio reso alla verità storica, una sottovalutazione dovuta forse alla persistenza di canoni di giudizio ancora accademici entro cui non sembrava rientrare il vivacissimo mondo avignonese, o forse a una superficiale conoscenza dei testi rimasti e sui quali da tempo — salvo alcune fondamentali eccezioni⁶ — non si gettarono che sguardi rapidi e fuggitivi. Nessuno nega che ancor prima dello stabilirsi della sede papale in Avignone, e in ogni modo prima della data relativamente inoltrata (già nel quarto decennio del Trecento) in cui un forte numero di artisti italiani era qui operante, la nuova cultura avesse già fatto la sua comparsa in Francia e altrove⁷. La questione però si configura diversamente e assume tutt'altra importanza quando si tratti dell'attività continuata per parecchi decenni e pressoché esclusiva di artisti italiani attorno alla cosmopolita Corte dei Pontefici, all'interno del nuovo palazzo 'valde solempne mireque pulchritudinis in mansionibus et turribus'⁸, nelle nuove sontuose dimore dei cardinali dove i principi della chiesa 'véquirent en Grands Seigneurs avec tous les dehors de la richesse et du luxe'⁹, attorno alle chiese rinnovate e alle recenti fondazioni ecclesiastiche - Certose e conventi di Bonpas (1331), Montfavet (1338), Montaut-de-là-le-Rhosne (1340), Villeneuve (1356) e nei ricostruiti castelli del Contado: Sorgues, Bedarrides, Barbentane, Noves, Châteauneuf-Chalcernier.



C'è ora da domandarsi se esista una tradizione storiografica avignonese che rappresenti una presa di coscienza e una valutazione di tali altissime vicende artistiche. La fama di una cultura figurativa è spesso e per tempo affidata a una

storiografia apologetica, ma occorre ricordare subito che la partenza della Corte papale portò via dal Palazzo e dalla città, insieme agli artisti che la sua presenza vi aveva insediato, anche umanisti e letterati. Una delle capitali d'Europa decadde presto al rango di capitale 'di provincia' e la grande vicenda della sua arte restò affidata alle mute testimonianze degli affreschi in progressivo deperimento e talora anche ignominiosamente distrutti. La riunione del territorio alla Francia sulla fine del Settecento fu poi, al di fuori delle conseguenze benefiche su altri piani, un avvenimento in un primo tempo infausto per la vita intellettuale riducendo la città al grado di una qualsiasi prefettura di dipartimento. Il riandare alle testimonianze e agli scritti della storiografia avignonese potrà dunque essere di aiuto per comprendere le ragioni di un inesplicabile oblio e per abbozzare una storia della fortuna delle vicende artistiche della città.

Le fonti di poco successive al soggiorno dei papi, e cioè le varie cronache quattrocentesche di cui sono composte le *'Vitae Paparum Avenionensium'* del Baluze, alludono sovente ai lavori artistici commissionati dai Pontefici e in particolare una di esse contiene una celebre descrizione degli affreschi ora scomparsi, dipinti da Matteo Giovannetti nel 1346-7 nella sala del Concistoro¹⁰. Il cinquecento non dà alcun apporto locale di importanza poiché le testimonianze più interessanti sono le singole osservazioni di viaggiatori stranieri dal *'Viaggio del Cardinal d'Aragona'* di Angelo de Beatis (1517-8), in cui è la prima, preziosa descrizione degli affreschi di Simone nell'atrio della cattedrale, al diario (v. 1595) di due tedeschi studenti di medicina a Montpellier: Felix e Thomas Platter, pregevole per una descrizione del Palazzo dei Papi¹¹.

Il seicento invece si apre con un gruppo di ricerche in cui gli anni del soggiorno papale sono vagliati con estrema cura e rievocati con commozione sì da confermare pienamente l'affermazione di Gabriel Monod: *'le XVI^e siècle avait retrouvé l'antiquité; ce n'est qu'au XVII^e siècle que l'on commença — en France du moins — à retrouver le Moyen âge'*¹². Nel seicento, la Provenza — e Avignone in particolare — occupano un posto di primo piano nella ricerca storica. E ben se ne intendono le ragioni: in primo luogo essa è in questo momento una delle regioni culturalmente più vivaci della Francia, e del resto a chi volesse indagare la nobiltà e gli splendori del passato francese, quale terra poteva proporre uno altrettanto carico di storia? Negli uni fu il

desiderio di rievocare le ore gloriose della chiesa provenzale come arma nella polemica anti-protestante; in altri agì una curiosità erudita instancabile, che caratterizza gran parte della ricerca di questo periodo e che sfocerà alla fine del secolo nelle grandi sistemazioni dei Maurini. Se spesso l'interesse per l'antichità classica prevale — il fondo barberiniano della vaticana è colmo di copie di iscrizioni provenzali, di disegni di 'pili' antichi restituiti da una secca del Rodano, di tripodi e di altra suppellettile bronzea, di statue, di archi e monumenti illustri (Carpentras, Saint Rémy) ¹³ —, la curiosità è però sempre vivissima anche per le testimonianze medioevali, e sono notizie di edifici, di tavole, di affreschi, di ricami particolarmente ammirati, di arazzi, di oreficerie, di monumenti funebri, di sculture. L'interesse è storico, erudito, genealogico, iconografico (vivissimo per i ritratti dei pontefici, per esempio) più che coscientemente artistico, ma è comunque certo che dalla ventata di interessi medioevali la valutazione artistica del trecento avignonese ricava grandi vantaggi. André Valladier professore al collegio dei Gesuiti compone nove orazioni sulla nobiltà di Avignone, scrive, per l'entrata in Avignone della regina Maria de' Medici (1600) il celebre 'Labyrinthe de l'Hercule Gaulois', prezioso per gli accenni ai monumenti avignonesi e per la descrizione degli affreschi martiniani della cattedrale; allontanato poi da 'sa chère cité' e divenuto abate dell'Abbazia di Saint Arnoul di Metz annota ancora in un'opera ponderosa la storia e i monumenti della città ¹⁴. Al ricordo degli splendori passati Cesare Nostradamus si infiamma commosso nella sua 'Storia di Provenza' fino ad esclamare: 'Avignon de ce temps devoit estre en sa superbe et florissante grandeur, ainsì que les vieils fragments qu'on y void encore le tesmoignent irreprochablement' ¹⁵. In quegli stessi anni lavora in Provenza il Peiresc, prodigio di erudizione che stende su tutta la vita culturale d'Europa le fila della sua sapiente corrispondenza e per primo indica — precedente prezioso per le raccolte del Montfaucon e del Gaignière — che partito potesse trarre la storia dallo studio dei testi figurativi. Nella certosa di Bonpas l'intraprendente falsario Polycarpe de la Rivière riunisce un enorme apparato di 'manoscritti antichi, marmi, charte, schede, tavole, altari, sepolture, medaglie, fragmenti et infinite altre anticaglie', mentre dalla sua sede vescovile di Vaison Ludovico Maria Suarez invia al cardinal Francesco Barberini suo illustre protettore una eccezionale quantità di notizie, corredate da

disegni e da copie, sulle opere d'arte medioevali conservatesi in Avignone e nel Contado¹⁶. Questa fervida attività erudita è coronata, nella seconda metà del secolo, dalla Storia di Provenza di Honoré Bouche apparsa nel 1664 e dalla Storia dei Papi di Avignone di Etienne Baluze ove il coltissimo bibliotecario del Colbert raduna i testi delle varie cronache antiche relative alla vita dei pontefici che in Avignone avevano seduto, repertorio di fonti cospicuo e importante, come si è visto, anche per notizie storico-artistiche.

Accanto a questi scritti un altro prezioso filone è quello delle guide e delle descrizioni della città, da quella contenuta nella Cosmografia del Belleforest e quelle del Des Rues, del Duchesne e del De Fonteny che a questa si rifanno, al nutrito gruppo di guide e di itinerari olandesi e tedeschi, alle testimonianze dei viaggiatori tra cui particolarmente illustre quella di John Locke che nel 1675 si ferma a visitare il palazzo e la certosa di Villeneuve. I monumenti dell'Avignone papale conoscono dunque nel seicento una eccezionale e irripetuta fortuna che si accorda bene con la vivacità della cultura provenzale e con gli stretti contatti che legavano allora la città a Roma nel campo artistico come in quello erudito¹⁷.

Nel Settecento invece se gli eruditi locali, come un Massilian un De Veras un de Cambis-Velleron, un Laurent-Drapier, insistono nella ricerca dei tempi più antichi copiando documenti, cronache e iscrizioni delle chiese, ai viaggiatori di passaggio diventa più ostica la comprensione dei testi medioevali e i numerosi diari ed epistolari dei vari dilettanti ed intendenti di pittura sono assai più ricchi di informazioni sulle tele del Parrocel e del Levieux che sulle reliquie trecentesche. Il presidente De Brosse non si occuperà affatto del palazzo papale, altri lo definiranno rapidamente 'd'un goût gothique' con evidente intenzione depressiva. Anche tra i più colti avignonesi la situazione non è diversa: Esprit Calvet, il fondatore del museo omonimo, erudito appassionato alle vicende della sua città, non intende più le pitture di Simone che Valladier aveva esaltate: 'je ne considère point ces peintures du côté de l'art, tout en est mauvais, tout se ressent de la barbarie du siècle'¹⁸ e nella descrizione delle devastazioni sofferte durante la rivoluzione dalle chiese avignonesi c'è quasi il rimpianto che non ci si sia sbarazzati in questa occasione degli affreschi più antichi.

A questo penserà il nuovo secolo: il Palazzo dei Papi è ridotto a caserma, il ricchissimo convento dei Celestini

soffre analoghe vicissitudini, il Giudizio Universale di Matteo Giovannetti nella sala dell'Udienza è distrutto nel 1822 su proposta di un capitano del Genio perché ostacola le installazioni militari; una sorte simile tocca nel 1829 all'affresco di Simone Martini con San Giorgio e la Principessa nella cattedrale. Le speculazioni edilizie segnano la fine dei più importanti monumenti medioevali, l'incomprabile convento dei domenicani, quello dei francescani, la trasformazione e l'amputazione del convento di Saint Martial, scempi senza numero alle mura e alle porte dei 'remparts', a cappelle, alle residue livree cardinalizie, distruzioni che hanno gravemente diminuito la possibilità di comprendere pienamente i testi e i protagonisti della più antica ed alta cultura avignonese.

Analogamente, non meritano cenni la massima parte degli scritti locali della prima metà dell'Ottocento. Il fervore medievalista che anima i dipartimenti del Nord, che faceva dire a Stendhal 'le seul pays de France ou l'on s'occupe réellement d'antiquités c'est la Normandie', e che porterà alla formazione, per merito di Arcisse de Caumont, della Société Française d'Archéologie, non trova qui alcuna eco; si stampano guide di infimo livello in cui i nomi degli artisti vengono ignobilmente storpiati (Diotot per Giotto nella guida di un certo Hassoux del 1839!), in cui le leggende più balorde attinte ad una tenebrosa aneddotica vengono accreditate. Il gusto 'troubadour' conferisce è vero qualche attrattiva ai pietosi resti medioevali, ma di che tipo essa sia può intendersi dal brano comicissimo di 'Elys de Sault ou la Cour des Papes au milieu du XIV^e siècle' (1834) dove l'autrice, Madame Charles, mentre mostra Giotto che in una sala del palazzo ritrae Laura valendosi del 'procédé récemment inventé de la peinture à l'huile' descrive in realtà una figura femminile degli affreschi della cappella di Saint Jean! Maggior rilievo meritano gli apprezzamenti dei viaggiatori di qualità che giungono da Parigi; Stendhal per esempio, nei 'Mémoires d'un touriste', schizza un memorabile ritratto di Avignone e mostra una seria considerazione per le opere medioevali, sebbene i giudizi non escano dal generico. Un posto di primo piano in questa vicenda spetta poi a Prosper Mérimée che nel 1835 evita, con un suo intervento, la distruzione dei superstiti affreschi del palazzo dei papi. Fu merito della sua campagna se verso il 1847 il pittore Denuelle suocero di Hyppolite Taine, cominciò a levar delle copie degli affreschi superstiti di Avi-

gnone¹⁹ e se furono fatte le prime spese per la loro conservazione. Purtroppo questo non significò un immediato e radicale mutamento dei sistemi di conservazione. Pochi anni dopo infatti le autorità militari fecero demolire ai Celestins la cappella di Saint Lazare e con essa andò perduto un grande affresco del 1445 con la comunione della Maddalena, testo fondamentale della pittura quattrocentesca francese di cui non resta che una copia eseguita appunto dal Denuelle. Finalmente nel 1873, sempre per le pressioni del medesimo Denuelle fu nominato un conservatore agli affreschi del palazzo dei Papi nella persona di Paul Achard archivista dipartimentale. Ma il fatto fondamentale per la fortuna delle vicende artistiche avignonesi è certamente l'apertura degli archivi vaticani progettata da Leone XIII subito dopo il suo avvento al trono e motivata con Breve del 18 Agosto 1879. Ciò diede modo a Eugène Müntz di ritrovare i nomi degli artisti attivi nell'Avignone pontificale mentre il Padre Ehrle scrivendo la storia della Biblioteca Vaticana ricostruiva l'intera vicenda della costruzione del Palazzo Papale. Attingendo alle medesime fonti altri studiosi come lo Schäfer, come Robert André-Michel morto prematuramente nel 1914, come più recentemente lo Hoberg²⁰ ritrovano e pubblicano importanti documenti su quel periodo cruciale. I risultati di questa ricerca passarono nella comune cultura artistica europea ma vennero spesso accolti senza riflessione. Si accettò senz'altro l'idea di un Avignone importantissimo nodo culturale del Trecento e se ne fece anzi a torto l'unico centro di diffusione della cultura italiana in Europa più fantasticando su ciò che era sparito che prendendo in seria considerazione i testi rimasti; sì che non fu difficile, a studiosi più agguerriti, mostrare l'inermità di questo fantasma e distruggere una vicenda immaginaria; ma gettando però nell'oblio una splendida vicenda reale di cui pur facevano fede i supersùti cicli murali. Si tratta insomma di quella situazione che poc'anzi abbiamo evocato con i passi del Panofsky, dello Antal e del Meiss. Ci sembra che una parte di responsabilità vada addossata all'ineguale tradizione storiografica avignonese di cui si è ora ripercorsa la traccia oscillante. Si rifletta infatti sulle singolarissime vicende di questa cultura che ha perso financo i nomi dei suoi eroi. Mentre la tradizione aveva serbato quello del 'Celeberrimus arte Memmius' in grazia soprattutto dei suoi rapporti col Petrarca presto assurti a leggenda, quello di Matteo Giovannetti, sulle cui opere al palazzo dei papi e alla certosa di

Villeneuve si basa la nostra immagine del trecento avignone, era completamente scomparso — tranne che per l'infaticabile attenzione di un Suarez — fino alle esplorazioni archivistiche del Müntz. Nel novembre del 1876 Paul Achard rispondendo al Denuelle che gliene chiedeva notizie, confessava con un certo imbarazzo che già dalla fine del XVI^o secolo gli affreschi avevano perduto il loro autore: mentre il Valladier li attribuiva a Giotto — per via del passo vasariano sulle storie di martiri che Giotto sarebbe stato chiamato a dipingere in Avignone —, altri pensavano a Simone, Orcagna, Giotto. Eppure le ragioni principali e quasi esclusive dell'importanza della cultura figurativa avignone del trecento risiedono sì nella gran quantità di nomi italiani che i documenti ci mostrano impegnati — in compagnia internazionale — alla decorazione del Palazzo, nella gran quantità di tavole toscane che venivano innalzate sugli altari delle chiese di Avignone e del Contado²¹, ma soprattutto nell'attività di Simone e di Matteo che — grazie alle parti ancora superstiti — rimangono le uniche presenze tangibili di quella civiltà. La questione non era quindi tanto di abbozzare — instradandovi opere senza nome dai caratteri vagamente simili — una 'École d'Avignon'²² che, in mancanza di testi sufficienti, rimane per il Trecento abbastanza mitica, quanto di approfondire lo studio degli affreschi rimasti che fanno per lo più capo alle due persone che sono per noi oggi — e certamente furono anche allora per gli artisti operosi in Avignone — le vere 'persone prime'.

L'ultimo periodo di Simone, quello avignone, è proprio il meno compreso dell'artista, tanto che recentemente si è tentato — a torto — di antedatate uno dei suoi testi più importanti, il politico con 'Storie della Passione' disperso oggi tra Anversa, Berlino e Parigi. Purtroppo, sulla fede di un'osservazione, probabilmente distratta, di Adolfo Venturi, lo Girard nega a Simone anche la paternità degli eccezionali e deperitissimi affreschi del portico della cattedrale. Il 'San Giorgio che libera la principessa' è andato sciaguratamente perduto nel 1829, ma il disegno seicentesco inviato da Suarez al cardinal Barberini²³ e le ripetute descrizioni ci permettono di rievocarne la fisionomia /tavola 1/. Quanto ancora resta — e cioè le pitture del timpano e della lunetta del portale /tavole 2-4/ — è in condizioni pessime ed è anzi sperabile che l'amministrazione del Monuments Historiques voglia al più presto eseguirne il distacco.

Indispensabili del resto per la conoscenza delle parti perdute degli affreschi di Simone sulla porta della chiesa metropolitana di Avignone le copie ottocentesche sono anche eloquentissime e gravi testimonianze del rapido deterioramento di un'opera murale.

Tra il 1820 e il 1830 un'incisione, del resto assai imprecisa (Bence del. Mlle. Ribault et Gossard sculps.) che attribuisce gli affreschi a Giotto mostra come allora fossero conservati quasi completamente i due angeli che fiancheggiano la lunetta sull'arcone che sorregge il timpano. Ora rimane solo la parte inferiore di quello di destra.

Verso il 1845 gli ingenui ma preziosi relevés dello Chaix (Avignone, Museo Calvet) mostrano come al sommo del fregio del sottarco che incornicia la lunetta, decorato di acanti e di teste angeliche, fosse una colomba dello Spirito Santo vista di sotto in su in un modo che per essere stato tentato verso il 1340 rimane affatto eccezionale /tavole 5-6/. Successive sono le copie del Denuelle (conservate in parte alla Biblioteca del Musée des Monuments Français, in parte al Museo Calvet di Avignone) eseguite a partire dal 1859 e particolarmente utili per documentare lo stato della lunetta. A queste si rifanno quelle (verso il 1888) del Gelis-Didot e del Laffillée, autori del celebre manuale sulla pittura decorativa medievale in Francia (conservate nella Biblioteca dell'Ecole des Beaux Arts di Parigi). L'ultima tappa della disintegrazione — e ancora molto lontana dal disperato stato attuale — è data dagli acquarelli dello Yperman (1903) sempre nella Biblioteca del Musée des Monuments Français.

Resta tuttavia che dalla storia grafica di questa catastrofe non v'è difficoltà a ravvisare nell'opera il testo fondamentale da cui prese l'avvio la storia artistica del trecento avignonese, ricca di suggerimenti essenziali per la cultura di Matteo Giovannetti.

Fu questi dopo la morte di Simone, il vero protagonista delle vicende artistiche avignonesi, — 'pictor Domini Nostri Pape' — e praticamente soprintendente a tutti i lavori pittorici eseguiti in Curia per un venticinquennio. Simone era arrivato ad Avignone al colmo della sua fama e vi era rimasto al massimo cinque anni, fino alla morte sopravvenuta nel 1344; Matteo, quando per la prima volta si trova nominato in relazione ad imprese artistiche, nel 1343, doveva avere almeno gli anni del secolo — se si riferiscono a lui alcuni documenti concernenti un canonicato a Viterbo ²⁴ —

ma prima del suo arrivo in Curia era un ignoto la cui formazione poteva essere avvenuta tra il fervido ambiente della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi e, come propone qui accanto Carlo Volpe, il cantiere di Orvieto, acropoli del gotico italiano. Se il primo documento che lo riguarda concerne le pitture della Stanza della Guardaroba, non è però da essa che ci si può formare un'idea del suo linguaggio. Infatti alla decorazione di questa camera lavora, con qualche possibile intervento di aiuti transalpini, un maestro di cultura puramente senese e martiniana, forse da identificarsi con Riccone d'Arezzo o con Pietro da Viterbo, mentre l'attività di Matteo vi si limita solo a qualche brano riconoscibile per accenti più liberi e icastici e per figure più corpose quali si ritrovano poi nelle sue opere sicure²⁵. È invece possibile che a lui spetti l'idea per le stupende gabbie spaziose [tavola 7], che ornano, appese a finte architetture aeree, gli sguanci della finestra della vicina camera del Papa, e che, richiamando le lampade giottesche, si distaccano con evidenza dal resto della decorazione, indubbiamente restaurato nel 1906, ma di concetto più tradizionale e piatto. È in ogni caso nella Cappella di San Marziale che Matteo appare per la prima volta con tutto il peso della sua individuatissima espressione. Ecco un artista che arriva con la mente libera, pronto a dare ma anche a ricevere, curioso di tutto, che si immerge completamente nel clima diverso in cui si trova per condurre fino all'estremo ricerche che in Italia avrebbe certamente dovuto raffrenare e sottoporre a più rigida disciplina. Arazzi sulle pareti, sul pavimento azulejos scintillanti e multicolori, tappeti orientali: il lusso sgargiante della corte lo affascina. Egli lo ritrae ipnotizzato su per le volte e le pareti della cappella di San Marziale, la prima grande impresa che gli viene affidata. Il papa limosino Clemente VI desidera consacrare una cappella al santo patrono della sua città, il vero protettore dei pontefici francesi stabiliti in terra di Francia, l'evangelizzatore delle Gallie, il discepolo di San Pietro incaricato della sua missione dal Cristo stesso, posto così da una agiografia favolosa sul piano degli Apostoli. Le chiese da lui fondate in Francia sono presentate con evidenza allo spettatore appena entrato nella cappella e si propongono come equivalenti nella dignità storica e nella venerazione alle basiliche romane. La leggenda di San Marziale è varia, ricca di episodi la cui iconografia non è ancora rigorosamente fissata. Occorreva farli entrare tutti nella volta e nelle pareti della

cappelletta; di qui il pullulare di scene, l'apparente disordine e capovolgimento della sistemazione, la necessità di sfogliare e numerare le pagine della sacra leggenda *[tavola 8]*. Le ricerche spaziali *[tavola 9]* incuriosiscono ed entusiasmano certamente il pubblico transalpino; Matteo utilizza perfino, come farà anche in seguito, lo sguancio di una finestra e la superficie di pareti che si incontrano ad angolo retto per costruire (sviluppando motivi che dovevano già essere stati di Ambrogio Lorenzetti)²⁶ una prima camera spaziosa dove si svolgono i miracoli operati dal sudario del Santo. Ma è eccezionale attenzione ritrattistica quella che gli permette di fissare i tratti dei personaggi più caratteristici della corte: 'domicelli' attaccabrighe, giovani cavalieri, prelati, mercanti, letterati; una galleria di ritratti che non ha l'eguale in questi anni né a Siena né in alcuna parte d'Europa *[tavole 10, 11]* e che è di notevole importanza per la nascita del ritratto francese. Mentre la peste nera spopola di artisti la Toscana, la grande cultura senese si mantiene ad Avignone, ma con modificazione profonda, inconfondibile. La cappella di San Marziale propone cioè la testimonianza di un'insolita avventura culturale, l'incontro di un artista italiano con la cultura di Francia, sia pure della Francia meridionale. Il grande committente di Simone ad Avignone era stato il cardinale Stefaneschi, il tradizionale amico delle arti, l'ultimo cardinale bonifaciano, spostato e solo in un mondo che non è più il suo²⁷. Ma i protettori di Matteo sono i Papi francesi: Clemente, Innocenzo, Urbano, che perseguono una deliberata politica di mecenatismo fastoso, di grandi commissioni artistiche destinate a fare della loro sede uno dei centri più fulgidi della vita culturale europea; una politica artistica che si propone di eguagliare almeno quella dei grandi potentati laici e che prefigura quella dei papi romani della Contro-riforma. Matteo è l'uomo nuovo, il più efficace realizzatore di tali intenzioni.

La successiva tappa dell'artista è la decorazione della cappella di San Giovanni, situata al piano inferiore della stessa torre ed eseguita probabilmente verso il 1347. L'iconografia più codificata e più illustre, il minor numero di scene da trattare, una maturazione del linguaggio che si è decantato purificandosi di molti elementi che rimanevano in superficie, hanno contribuito alla creazione di un tono più pacato e più classico rispetto all'atmosfera della cappella di San Marziale; ciò che ha spinto alcuni critici a datare questo

ciclo anteriormente a quello di San Marziale ed altri ancora a toglierlo addirittura al Giovannetti. Anche lo Girard ritiene che la parte alta della cappella sia da espungere dal catalogo di Matteo per attribuire queste 'peintures qui rappellent le grand style de Simone Martini' a un maestro senese non meglio identificato attivo mentre Simone era ancora in vita, riducendo l'attività del viterbese e del suo 'entourage' al registro inferiore 'évidemment postérieur aux autres parties de ce grand ensemble et de caractère moins éminent'. Ma la questione non è da porre in questi termini. È vero che alcuni aiuti, tra cui uno più notevole nella parete nord e uno più scadente, e più fortemente improntato di stilismi lorenzettiani, riconoscibile nella parete sud nella scena della 'Resurrezione di Drusiana', hanno lavorato qui, ma sempre sotto la direzione e il controllo attento di Matteo cui spetta il concepimento dell'intero complesso e l'esecuzione delle parti più elette.

Della paternità di Matteo fa fede il permanere nella decorazione di questa cappella delle sue principali peculiarità, quelle stesse che avevamo identificato nella cappella di San Marziale, vale a dire la ricerca spaziale, affrontata particolarmente nel registro inferiore della parete nord nelle scene del 'Banchetto d'Erode' e della 'Decollazione del Battista' /tavola 12/, ove viene utilizzato, analogamente a quanto era stato fatto a San Marziale, l'angolo creato dall'incontro dello sguancio della finestra e di una parete per fingere una pseudo-stanza abitabile, e gli interessi ritrattistici evidentsissimi ovunque. Fu probabilmente proprio quest'ultimo aspetto della poetica di Matteo a spingere alcuni soldati di una guarnigione corsa di stanza nel palazzo nel 1817 a staccare — istigati dagli stessi ufficiali! — le teste di molti personaggi per rivenderle, forse come ritratti /tavola 13/. E si noti come questi saggi ritrattistici siano tutti anteriori al celebre ritratto di Jean le Bon ('la peinture française commence par un portrait') che è verso il 1360. Del resto gli accenni del Suarez e di altri a ritratti di Clemente VI nel Palazzo e di Innocenzo VI a Villeneuve sono espliciti in proposito.

L'identità di mano tra le due cappelle è provata del resto ad abundantiam persino da riscontri di tipo morelliano, si osservi per esempio l'identico modo di dipingere capelli, ciglia, labbra, mentre certi personaggi si ritrovano tali e quali in ambedue i cicli /tavole 14-16/. Le difficoltà a riconoscere quest'evidenza sono dovute alla maggiore libertà sperimentale con cui a San Marziale venivano trattate certe scene e al

più alto grado di ricezione con cui Matteo sembrava qui accogliere e assorbire quasi disordinatamente le tante novità di cui era circondato. Non è un ritorno senese, questo della Cappella di San Giovanni, ma piuttosto una attenta e meditata riflessione che conduce alla creazione di alcuni eccezionali capolavori, dal profondo afflato gotico, quale ad esempio la mirabile 'Visione di San Giovanni a Patmos' ove l'incantato paesaggio è dominato dai sette candelabri alti come palmizi attorno al gruppo dei due personaggi che, nella struttura fluente e aerea, preludono apertamente ai 'Profeti' della Sala dell'Udienza [tavola 17/].

Queste venti figure, eseguite nel 1353 su un arcone della volta della amplissima sala, architettata da Jean de Loubieres per completare con le loro presenze ammonitrici (e col rinforzo dei testi significati a lettere acute nei cartigli svettanti), un 'Giudizio Finale' barbaramente distrutto nel 1822, si stagliano e guizzano nell'azzurro stellato di due vele opposte. Sono, per eccellenza, esemplari del gotico più spinto che un italiano abbia mai scritto, stimolato dalla presenza di vetrate, sculture, oreficerie, ricami francesi, e arricchendo le sue concrete creature di tutti gli attributi della più sfrenata eleganza: barbe arricciate, aguzze come i filari bianchi delle nuvole, capigliature filiformi, tessuti di pregio cortese, filatteri svolazzanti. La gamma dei colori, gli accostamenti di toni sono di eleganza suprema: bianco, bianco profondo, bianco azzurrino, lapislazzulo, celeste chiaro, oliva cangiante, vecchia porpora, arancio spento; una tavolozza già pronta per gli ultimi grandi spiriti della pittura gotica. Si rammentano ancora, è vero, Simone e Maso, ma si pensa anche in anticipo a Jacquemart de Hesdin, a Broederlam, a Beauneveu [tavole 18-19/].

Ultima impresa supersiste di Matteo è la decorazione della cappella della Certosa di Villeneuve, che un gruppo di documenti pubblicati dallo Hoberg²⁸, ma non ancora riferiti a quell'opera, permetterebbe di datare al 1355. Qui le ricerche spaziali delle due cappelle avignonesi vengono riprese e anzi portate a conseguenze estreme, con risultati che ebbero certo parte nello stabilirsi di quelle espressioni di spazio che caratterizzano il filone più moderno della cultura figurativa francese della seconda metà del trecento. Sulla parete occidentale Matteo utilizza l'intera superficie di una finestra murata dipingendo a specchiature il davanzale in modo da prolungare illusivamente il pavimento delle scene poste in secondo piano sulla finta finestra, e si vale

di uno degli sguanci per organizzare spazialmente, con molto maggior rigore che nella Cappella di San Giovanni, la scena, ora quasi sparita, del 'Banchetto di Erode'. Sulla parete orientale di contro, dove la finestra è reale, la coordinazione delle superfici incidenti delle pareti e degli sguanci secondo la formula ormai sperimentata è tale da giungere all'autentico 'trompe l'œil' dei due enormi mensoloni che si accostano, al di sopra della finestra, come le due parti di un altissimo ponte. In questa grandiosa architettura quasi si sperdono le figure estremamente gotiche ed assai più allungate e affilate di quelle dei cicli precedenti /tavola 20/. Queste medesime figure, ridotte frequentemente a vivere del puro e stupendo tracciato delle sinopie, sole, senza inquadramento architettonico, raggiungono vertici di profondissima emozione nel finto paliotto in cui, in una parete dell'abside, è rappresentata la 'Crocifissione' /tavola 21/. Figure slanciate, esili come steli /tavola 22/, staccate di molto l'una dall'altra e quasi isolate, personaggi di un dramma misurato e tremendo fatto di sguardi che si cercano, di mani che si toccano, di labbra serrate /tavola 23/, attorno all'alta croce da cui pende un Cristo allungato, affinato, esangue, di cui cent'anni dopo si ricorderà lo Charonton nella sua grande ancona per la stessa certosa.

Anche per questo ciclo, come per quello della Cappella di San Giovanni, sono stati inutilmente proposti nomi diversi da quello di Matteo. Assurdamente la discussione aveva preso le mosse da un graffito, lasciato da un antico visitatore, in cui si era voluta riconoscere una firma, prima quella di Simone Martini, quindi quella di Symonnet de Lyon, nome ritrovato dallo Achard negli archivi avignonesi e dal Müntz in quelli romani, infine quella, altrettanto vana, di Giovanni di Luca da Siena, altro artista attivo al Palazzo. Tutte ipotesi gratuite e dannose, dispiace solo che lo Girard riferendole con dubbio non abbia provato la necessità di rivendicare una volta per tutte questo ciclo a Matteo, cui spetta senz'altro, una volta fatta la debita parte agli aiuti che hanno lavorato attorno ad alcune delle grandi figure di Apostoli nell'abside.

La cultura dell'Avignone papale — che non è dunque un'entità mitica ma che si assomma in opere e nomi tangibili: l'estremo Simone, Matteo, il Maestro della Guardaroba, il Maestro del Codice di San Giorgio, il pavese Opicinus de Canistris; in presenze meno accertabili ma effettive: Donato, Riccone d'Arezzo, Pietro da Viterbo e gli altri

maestri italiani e francesi del Palazzo dei Papi; in opere scomparse ma documentate, quali le tavole di Lippo e Tederico Memmi, di Paolo da Siena, di Pietro Ceccarelli, di Giovanni di Duccio da Siena —, si andava intanto divulgando in Europa attraverso diramati approdi, trovando accoglienze e risposdenze ora più ora meno profonde dalla Borgogna all'Inghilterra, dalla Catalogna alla Boemia, e discendeva lungo la costa del Tirreno, da Genova, con Bartolomeo da Camogli, a Pisa con il Traini, a Napoli infine ²⁹.

Dopo la Certosa, Matteo, che di questa cultura è il più significativo rappresentante, è attivo ancora in Avignone per poco più di un decennio, fino a che il focolaio così vivo si spegne quando, il 30 aprile 1367, Urbano V accompagnato dal suo pittore di corte lascia la città per Roma. Qui la morte coglie Matteo tra il 1368 e il 1369 quando lavorava in Vaticano, proprio mentre stavano sopraggiungendo, chiamati dal Pontefice, Giovanni da Milano e Giotto. Ma per noi che non conosciamo i suoi testi ulteriori, l'attività di Matteo finisce nella cappella della Certosa che alza i suoi bianchi edifici di fronte ad Avignone, dall'altra parte del Rodano. E sulle rive del Rodano termina la grande vicenda che aveva fatta della 'Avenio Sancta' una 'Secunda Roma', ma in verità anche una seconda, nuova, Toscana in terra di Francia.

NOTE

¹ Il fondamentale testo per la storia del papato avignonese è quello classico di G. Mollat, *Les Papes d'Avignon* (nona ediz., Parigi, 1952) con estesissima bibliografia. Successivamente si vedano gli articoli di E. Delaruelle *Avignon Capitale*, in 'Revue Géographique des Pyrénées et de Sud Ouest' 1952, di B. Guillemain *Punti di vista sul Papato Avignonese*, in 'Archivio Storico Italiano', 1953, CXI e l'eccellente libretto di Yves Renouard (nella collezione 'Que Sais-Je?') *La Papauté à Avignon*, Parigi, 1954.

² Tra gli studiosi avignonesi dell'Ottocento vanno ricordati Victor Chambaud (morto nel 1849) autore di una *Statistique Monumentale de Vaucluse* e l'archivista Paul Achard. Ma il più valente dei ricercatori d'archivio è il Canonico Henri Requin (1861-1917) autore di molti studi sugli artisti avignonesi dal Quattro al Settecento. Una gran parte del materiale da lui riunito sotto forma di schede e non pubblicato si trova alla Biblioteca del Museo Calvet dove si trovano pure le numerosissime schede che riuni poi Adrien Marcel (1848-1929). Successive ricerche furono quelle del Labande che oltre ai volumi sul Palazzo dei Papi e i monumenti avignonesi del Trecento (1925) diede un repertorio fondamentale degli artisti operanti in Provenza dal Tre al Cinquecento nei volumi dei *Peintres et Peintres Verriers de la Provence Occidentale* (1932), quelle dell'archivista H. Chobaut, del Dr. Colombe — predecessore

dello Girard al Palazzo dei Papi e autore di molti studi e di numerosi restauri non sempre felici su questo edificio — del Dr. Pansier e dell'archeologo F. Benoit.

³ Max Dvořák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, in 'Jahrb. der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses', 1901, XXII; successivamente ripubblicato nei 'Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte', Monaco, 1929, pp. 74/207.

⁴ I problemi dei rapporti tra gli affreschi del palazzo dei papi e la cultura boema — in special modo gli affreschi del Convento di Emmaus di Praga — sono stati ripresi molto felicemente da H. A. von Stockhausen nel 'Marburger Jahrbuch' del 1938/39 e successivamente da Aron Andersson in 'Kons, thistorisk Tidskrift', 1947. In polemica con le conclusioni dello Dvořák è E. Dostál, *Cechy a Avignon*, in 'Časopis Matice Moravské', XLVI, Brno, 1922.

⁵ F. Antal, *Florentine Painting and its social Background*, Londra, 1947, p. 219; E. Panofsky, *The early Netherlandish painters*, 1953, p. 24; M. Meiss, *Primitifs Italiens à l'Orangerie*, in 'Revue des Arts', 1956, p. 140.

⁶ Hanno più giustamente valutato la portata della cultura figurativa avignonese Pietro Toesca notando che i Profeti della Sala dell'Udienza 'ricordano in molti aspetti il Martini, ma il loro goticismo avvia anche all'arte franco-fiamminga della seconda metà del Trecento di Andrea Beauneveu e di altri' (*Il Trecento*, Torino, 1951, p. 544) e specialmente Roberto Longhi che ha parlato di Matteo Giovannetti come di un 'mirabile maestro viterbese', accennando alla sua 'inclinazione alla sosta ritrattistica' e alla 'anticipazione delle tendenze dei francesi per un ritratto più denso, più riconoscibile che non si cercasse nell'Italia toscana' (*Ancora del Maestro dei Santi Ermagora e Fortunato*, in 'Arte Veneta', II, 1948, pp. 41/3) e ha successivamente (in 'Paragone' n. 47, 1953) menzionato la 'grande cultura «murale» di Avignone'.

⁷ Per annotare alcune tappe della penetrazione della cultura italiana nella Francia meridionale occorrerà ricordare nel Duecento la diffusione dei modi toscani nell'Alvernia e nel Velay, documentata dagli affreschi del Puy, di Clermont Ferrand e soprattutto da quelli cimabueschi di Auzon (v. Yves Bonnefoy, *Peintures Murales de la France Gothique*, Parigi, 1954); nel nuovo secolo gli affreschi para-giotteschi di Béziers ove sono esempi di prospettiva centrale da ricordare le due finte cappelle degli Scrovegni (M. Meiss, *Fresques cavallinesques et autres à Béziers*, in 'Gazette des Beaux Arts', 1937, II, p. 275 e s.) e l'ambiente tolosano quale lo suggeriscono la presenza del Crocefisso del Cardinale Godin e le tracce di cultura italiana che si riscontrano negli affreschi della Cappella di Sant'Antonino (1341) della chiesa dei Giacobini di Tolosa (P. Mesplé, *Les Jacobins de Toulouse*, 1954).

⁸ E. Baluze, *Vitae Paparum Avenionensium*, ed. Mollat, vol. I, 1915, p. 197.

⁹ G. Mollat, *Contribution à l'histoire du Sacré College de Clement V à Eugène IV*, in 'Revue d'Histoire Ecclesiastique' 1951, p. 34.

¹⁰ Questo passo è contenuto nella prima vita di Clemente VI (la redazione di questa Vita secondo il Mollat non è posteriore al 1433), *Vitae Paparum*, cit., vol. I, p. 258.

¹¹ Il *Viaggio del Cardinale d'Aragona* del De Beatis è stato pubblicato dal Pastor nel 1905. Contrariamente a quanto hanno sostenuto coloro che si sono occupati degli affreschi martiniani scomparsi (Müntz — 1884 — in *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, tomo XLV; Labande — 1904 —, *Les Souvenirs de Pétrarque et de Laure en Avignon et à Vaucluse*; De Nicola — 1906 — ne 'L'Arte') la descrizione del Valladeri

non è la prima a parlare di questo affresco ma è preceduta da quella del De Beatis. Il *Diario di Viaggio* dei fratelli Platter è stato pubblicato a Montpellier nel 1892. Una descrizione del Palazzo si trova a p. 241/2.

¹² *Du Progrès des Sciences Historiques*, in 'Revue Historique', I, 1876 p. 17.

¹³ Un gruppo di disegni di antichità provenzali si trova nel manoscritto Barberiniano Latino 3084 della Biblioteca Vaticana, altri disegni — di un gruppo di sarcofagi rimasti scoperti nel greto del Rodano presso Trinquetaille per la siccità — sono nel Ms. Barberiniano Latino 2062. Copiosa nelle lettere del Suarez al cardinale Barberini, la descrizione di antichità provenzali, che abbondano anche negli scritti di altri corrispondenti. La frequenza di queste notizie è in rapporto con il progetto che il Barberini aveva concepito di pubblicare una serie di iscrizioni latine e greche che formassero un supplemento alla raccolta del Gruter. Sulla eccezionale attività medievalista del Barberini si veda tra l'altro l'articolo di E. Müntz 'Les Sources de l'Archéologie Chrétienne' nei 'Mélanges d'Archéologie et d'Histoire' tomo VIII.

¹⁴ Il *Labyrinthe* fu pubblicato ad Avignone nel 1600, mentre le altre opere avignonesi del Valladier sono rimaste manoscritte. Gli originali si conservano alla Biblioteca Vaticana, dove i due grossi volumi sulle antichità avignonesi, dedicati al Richelieu (Vatic. Lat. 8227), pervennero solo sulla fine del Settecento, dall'abbazia di Metz ove erano conservati, per opera di un intermediario avignonese (si veda il carteggio del 1779/80 alla Biblioteca del Museo Calvet, Ms. 2815). Molti eruditi avevano comunque potuto in precedenza prendere visione del manoscritto, e tra questi il Montfaucon. È possibile — come è stato talvolta avanzato — che interventi vaticani abbiano impedito la pubblicazione delle opere del Valladier e si siano sforzati di assicurarne i manoscritti a Roma essendo l'autore sospetto per i suoi atteggiamenti razionalisti in campo religioso.

¹⁵ C. Nostradamus, *Histoire de Provence*, 1614, p. 336.

¹⁶ Su Peiresc si vedano L. Delisle, 'Un grand amateur français du XVII^e siècle; Fabri de Peiresc' in 'Annales du Midi' 1889 G. Cahen Salvador, *Peiresc*, Parigi, 1951; J. Schapfer, *Documents relatifs à l'art du Moyen Age contenus dans les Manuscrits de N. C. Fabri de Peiresc à la Bibliothèque de la Ville de Carpentras*, in 'Bulletin Archéologique' 1899, p. 330 e s.; e per tutto il quadro in cui si svolgeva la sua attività lo splendido studio di René Pintard *Le Libertinage Erudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Parigi, 1943. Su Polycarpe de la Rivière il volume di Georges de Manteyer *La Marche de Provence jusqu'aux partages et l'Evêché d'Avignon jusqu'à la Commune*, p. 46 s., Gap, 1901/39. Su J. M. Suarez, l'articolo di M. H. Laurent *Le 'De Rebus Avenionesibus' de L. M. Suarez* (Ms. Barb. Lat. 3055), in 'Provence Historique', dicembre 1956, p. 216 e ss. Si noti che il Suarez è l'unico a mostrar di conoscere, prima del Müntz, il nome di Matteo da lui ritrovato o attraverso ricognizioni negli archivi dei papi avignonesi, in quell'epoca conservati ad Avignone, o attraverso l'esame di un'iscrizione trascurata dagli altri autori. In una sua lettera da Avignone al Cardinal Barberini del 1^o agosto 1638 si legge infatti: 'Ho ancor rivisto col Signor Conte Bonarelli il Palazzo e nella Cappella degli Angeli notai l'effigie di Clemente VI dipinta da Matteo Jannotzi da Viterbo nel 1344' (Ms. Barb. Lat. 3051, Carta 24). Su questa figura di bibliofilo erudito ed appassionato ricercatore di monumenti medievali sto preparando un saggio destinato a questa stessa rivista.

¹⁷ Per accenni sulla storiografia del Seicento avignonese si vedano

gli articoli del Müntz *Les Sources de l'Histoire de l'art dans la ville d'Avignon au XIV^e siècle* in 'Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques' 1887 e del De Nicola sugli affreschi di Simone Martini ad Avignone ne 'L'Arte' del 1906.

¹⁸ Biblioteca del Museo Calvet, manoscritto 2348, p. 232 e s. Sull'erudizione settecentesca si veda L. H. Labande, *Esprit Calvet et le XVIII^e à Avignon*, in 'Mémoires de l'Académie de Vaucluse', X. 1891, p. 246.

¹⁹ Su Mérimée si veda: G. Le Gras, *Mérimée à Avignon*, in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1948/9, p. 125 e il catalogo dell'Esposizione 'Prosper Mérimée' tenutasi alla Biblioteca Nazionale di Parigi, p. 82/4. Le copie del Denuelle sono state eseguite in tre campagne nel 1849, nel 1859 e nel 1878. Fu il Denuelle a spingere il Müntz a intraprendere la sua ricerca sugli autori degli affreschi del palazzo dei papi non appena furono aperti al pubblico gli archivi vaticani.

²⁰ Sulle opere dello Ehrle, dello Schäfer e dello Hoberg si veda la bibliografia del citato volume del Mollat sui *Papes d'Avignon*, pp. 554/7. Molto numerosi gli studi avignonesi del Müntz, se ne veda l'elenco nella necrologia compilata da G. de Monteyser per i 'Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome' XXIII, 1903. Gli studi dedicati ad Avignone da Robert André-Michel sono raccolti in un volume di 'Mélanges d'Histoire et d'Archéologie' (seconda ediz., Parigi, 1926).

²¹ Sulle tavole di diversi artisti senesi esistenti ad Avignone e a Carpentras e segnalate dal Suarez si veda l'articolo del De Nicola ne 'L'Arte' del 1906. Si aggiunga a questo la citazione della Madonna di Misericordia nella chiesa dei domenicani di Carpentras firmata da un Johannes Bucii che appare in una lettera dell'erudito settecentesco Joseph Fornery (Biblioteca di Carpentras, ms. 1251). Di quest'opera il Suarez parla a due riprese leggendo la firma una volta 'J. Ducij', l'altra 'J. Nucii'. Di un'altra tavola, non ancora segnalata si trova notizia nelle lettere del Suarez, una Madonna col Bambino adorata da un carmelitano mitriato firmata 'Petrus Ciccarelli de Senis' esistente nel '600 'In Carmelitarum peristhilio Aveñ'.

²² Una delle ultime opere — e delle più belle — che resisteva ancora con l'etichetta 'École d'Avignon', il 'Portement de Croix' del Louvre è stato recentemente attribuito — con somma probabilità — a Jacquemart de Hesdin (v. Otto Paecht, *Un tableau de Jacquemart de Hesdin?* ne 'La Revue des Arts' 1956, p. 149 e s.). Se ciò porta un definitivo colpo all'idea mitica di una 'Scuola d'Avignone' fatta di geniali anonimi non può che confermare l'importanza che per la pittura francese e fiamminga ebbero i fondamentali monumenti che alcuni artisti italiani crearono in Avignone. In questo caso non solo è certa la derivazione dall'Andata al Calvario di Simone Martini, ma è altamente probabile che i caratterizzati ritratti del Giovannetti abbiano avuto qualche influenza nella rappresentazione di alcuni personaggi e in particolare in quella dell'ecclesiastico con mitria che sta dietro alla figura di Cristo nella miniatura parigina.

²³ Riprodotto nel citato articolo del De Nicola ne 'L'Arte' del 1906.

²⁴ Finora è stato riferito a Matteo dal Labande un documento del 30 novembre 1336 concernente un canonicato della Chiesa di San Martino di Viterbo, pubblicato in, *Benoit XII, Lettres Communes*, a cura di J. M. Vidal, Parigi, 1903, Tomo I, p. 259, n. 2816. Certamente però lo riguardano anche altri due testi; una lettera da Avignone del 2 giugno 1322 di Giovanni XXII (*Jean XXII, Lettres Communes*, a cura di G. Mollat, Parigi, 1907, Tomo IV, p. 100, n. 15492) e una da Viterbo

del 16 agosto 1328 dell'Antipapa Niccolò V (*Jean XXII, Lettres Communnes*, a cura di G. Mollat, Parigi, 1919, Tomo VII, p. 412, n. 42707) dove si trova il suo nome in relazione a un canonicato della chiesa di San Luca a Viterbo. Poiché il secondo testo è emanato da un Antipapa certamente Matteo non si trovava allora in Curia.

²⁵ Un intervento di Matteo è probabile specialmente nel 'Pescatore' posto in piedi sull'orlo del bacino, che tiene con le mani una gran rete da pesca ricadentegli dalle spalle, nella scena del 'Vivier'.

Pur non escludendo limitati interventi di artisti transalpini ragioni stilistiche palesi non permettono però di accedere alla tesi di una paternità francese per questi dipinti. Tale tesi regolarmente risorgente dai tempi dell'articolo di Betty Kurth sugli affreschi trentini della Torre dell'Aquila (1912), è stata recentemente ripresentata, al XIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Parigi, 1958), da M. le Roques che li ha attribuiti a Robin de Romans, attivo nel 1343 alla Torre della Guardaroba.

²⁶ Un'idea molto simile a quelle di Matteo si trova nella 'Annunciazione' di Lippo Vanni, nel ciclo di affreschi di San Leonardo al Lago. È molto probabile che quest'opera derivi da un prototipo di Ambrogio (v. Eve Borsook, *The Frescoes at San Leonardo al Lago*, in 'The Burlington Magazine' 1956, p. 351 e ss.).

²⁷ A. Frugoni, *Coelestiniana*, Roma, 1954, p. 103 e ss.

²⁸ H. Hoberg, *Die Inventare des Päpstliche Schatzes in Avignon*, Roma, 1944, p. 320/1. Malgrado che la fondazione della Certosa risalga al 1356, la cappella che faceva parte della ex livrea cardinalizia di Innocenzo VI, esisteva precedentemente. D'altronde la datazione del documento pubblicato dallo Hoberg non è troppo sicura e potrebbe essere spostata al 1356. Da esso risulta che il 2 agosto Matteo ebbe un sacco di azzurro 'pro pingendo capellam Villenove'.

²⁹ Per Opicinus de Canistris si veda: R. Salomon, *Opicinus de Canistris*, Londra, 1936; id. id., *A newly discovered manuscript of O. d. C.*, in 'Journal of the Warburg Institute' XXI, 1953, pp. 145/189. Non ci sembra che intercorrano rapporti tra i disegni di O. e gli affreschi della Garde Robe come, per la scena della 'Baignade' sostiene il Panofsky (*op. cit.*, p. 369).

Tracce di penetrazione 'avignone' in Inghilterra si possono scorgere in affreschi già nella Cappella di Santo Stefano dell'abbazia di Westminster ed ora al British Museum (O. Paecht in 'Journal of the Warburg Institute' 1943, p. 57 e E. W. Tristram, *English Wall Painting of the fourteenth Century*, tavola 1, Londra, 1955). In Catalogna è molto legato alla cultura avignone l'anonimo maestro (in cui il Meiss vuol riconoscere — ci sembra a torto — Ferrer Bassa) che ha dipinto la tavola con le Storie di San Bernardo di Chiaravalle ora nel Museo Arcivescovile di Vich (M. Meiss in 'Journal of the Walters Art Gallery, VI, 1941). Interessante pure il fatto che nel 1406 un re catalano richiese copie delle pitture della Cappella di San Michele (Rubió y Lluch, *Documents per l'Historia de la cultura catalana*, II, 1921, p. 384).

Della derivazione del quadro palermitano di Bartolomeo da Camogli dalla cultura avignone ha parlato il Longhi in 'Paragone' 47, 1953. Quanto ai rapporti tra Napoli e Avignone essi sono estremamente complessi. In proposito si veda il *Trecento* di P. Toesca, p. 822 e s. e il catalogo di F. Bologna *Opere d'Arte nel Salernitano*, 1955. L'ipotesi del Bologna di un viaggio avignone di Roberto di Odorisi e di un suo contatto con la 'divulgazione martiniana' di Matteo non ci trova però del tutto concordi, né ci sembra possibile risolvere il complicato problema della

'Bibbia Angioina', ritenendola eseguita ad Avignone dall'Odorisi, come avanza cautamente il Bologna (*op. cit.*, p. 33). Non concordiamo neanche con il suggestivo avvicinamento proposto da M. Meiss tra questa Bibbia e i pannelli del ciclo della 'Natività' del Museo di Aix e della Collezione Lehman. Il Maestro delle tavole Aix-Lehman ha invece certamente conosciuta la cultura avignonese e, ad aggiunta di quanto già notava M. Lactotte nel Catalogo dell'Esposizione 'De Giotto à Bellini' (pp. 27/8), si noteranno le simiglianze tra il bizzarro castelletto sullo sfondo del quadro Lehman e quello dipinto da Matteo Giovannetti sulla parete settentrionale della Cappella di San Giovanni, sullo sfondo della 'Disputa di San Giovanni con i Sacerdoti'.

MARISA VOLPI

DOMENICO MONDO PITTORE 'LETTERATO'

CONFUSO ripetutamente con Corrado Giaquinto per l'affine ripresa del giordanismo, che solleva una luce vivificante nella loro pittura, per il resto strettamente solimenesca, Domenico Mondo ha subito una sorte immeritata nella storia della pittura napoletana. Forse perché la sua lunga vita (nasce tra il secondo e terzo decennio del 1700 e muore nel 1806)¹ non ha un corrispettivo di lunga e prolifica attività, quale possono vantare pittori di altrettanto valore come il Bardellino e Giaquinto; o anche meno inventivi, quali il De Mura e il Bonito. Ferdinando Bologna² ne ha segnalato per primo l'eccezionale qualità nella sua monografia sul Solimena, facendo riferimento alle bellissime pale della chiesa dell'Annunciata di Marcianise, al bozzetto per una pala d'altare conservato nella chiesa di Santa Maria di Piedigrotta /*tavola 32*/, all'altro 'Madonna in trono, San Francesco, altro Santo in ginocchio e angeli' (coll. privata) /*tavola 24*/, alla 'Scena mitologica' di coll. De Gregorio (Napoli) /*tavola 31*/ già attribuita al Giaquinto³ e al 'Trionfo di Ercole nell'Olimpo' (coll. Attolini, Napoli) /*tavola 38*/.

Visitando l'appartamento vecchio della Reggia di Caserta, dove lavorarono giovani e non più giovani solimeneschi, da Fischetti a Bardellino, a De Angelis, a Starace, a De Mura, a Bonito, con intenti decorativi che ben si armonizzavano allo stile dell'arredo luminoso e leggero, si ha l'impressione che i Fuger, i Tischbein trovassero ancora, almeno fin verso la fine dell'ottavo decennio, una valida resistenza locale non

soltanto ai principî, ma al gusto e alla moda neoclassica nel Regno delle Due Sicilie. Il Borzelli⁴ riferisce che la proposta fatta dal Tanucci Ministro di Ferdinando IV nel 1773 di incaricare il Mengs per una riforma dell'Accademia di pittura, non ebbe seguito; il Bonito fino al 1789, anno della sua morte, rimase nella carica di Direttore che aveva assunto fin dal 1775. Per quanto il Dalbono cerchi di scagionare i pittori napoletani dall'accusa di questa ostilità attiva all'avvento del mentore del neo-classicismo in Napoli⁵, la resistenza doveva essere assai focosa se, alla morte del Bonito, il De Dominicis, il Diana, il Bardellino si rifiutarono di partecipare al concorso per Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli sebbene aspirassero all'incarico, sembrando loro umiliante sottoporsi ad una prova, data la fama di cui godevano, insieme all'immigrato Wilhelm Tischbein.

Quei pittori sono del resto sostenuti da uno storiografo acuto e combattivo come Napoli-Signorelli che nel 1798 faceva opera di integrazione *moderna* alle *Vite* di Bernardo De Dominicis ne 'Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII', manifestando una capacità di selezione inconsueta, e insieme la certezza di una definizione critica nella polemica con i locali divulgatori del Mengs. Capacità che vorremmo sottolineare, non potendo condividere l'affermazione del Morisani secondo cui la letteratura artistica napoletana sarebbe 'ricca di notizie', ma non 'altrettanto di contenuto critico'. (Il giudizio pur essendo prefazione alla prima parte della raccolta dal 1400 al 1600, sembra investire tutta la tradizione critica napoletana non versata — a parere dell'autore — nel rilevare poesia da non-poesia, secondo una ortodossia crociana ormai troppo schematica per cogliere la complessità delle esigenze valutative).

E se, nel 1811, nelle 'Vicende della cultura nelle Due Sicilie', Napoli-Signorelli sembra avere una flessione quando scrive '... è gloria del Solimena l'aver richiamata la gioventù all'esattezza del disegno, donde una malintesa imitazione della vaga maniera del Giordano l'aveva rimossa'⁶, nel 'Del Gusto e del Bello' del 1807 rivelando una cultura illuminista nelle citazioni dal Leibnitz, dal Voltaire, dal D'Alembert, una estesa competenza musicale e letteraria oltre che artistica, si adegua con indipendenza di giudizio e ricchezza di sfumature al gusto dei contemporanei, facendone una esegesi piuttosto che un'apologia⁷. Ma ancor prima, nel 1798, dal menzionato 'Gli artisti napoletani della seconda

metà del secolo XVIII', pubblicato dal Ceci, vale la pena di citare per intero l'introduzione alla pittura, che esprime integralmente il suo pensiero: 'Tal altro cade nel totale disprezzo dei pittori napoletani perché avrà di volo scorse le opere del Mengs, il quale non volle riconoscere altri nostri pittori dopo del Cavalier Calabrese Mattia Preti, e reputò corruttori della pittura il Giordani e il Solimena, perché *la copiosa immaginazione di costoro*, e singolarmente del primo, e *l'accordamento mirabile dei loro grandi quadri*, e l'abbondanza delle figure *in forza del chiaroscuro egregiamente contrapposte e distribuite*, ci dimostra quello opposto che si desidera nelle pitture eccellenti del prode Polacco, *le quali non sono le più fantasiose e pittoriche che possano vantarsi nella pittura*, sebbene siensi ritratti incomparabili del bello e del vero...'. E accennando al gusto dei critici alla moda, aggiunge: '... giurano sulle parole di qualche scolaro novizio di alcuni che oggi dimorano tra noi... Scagliandosi tali cicaloni o cicalette soprattutto contro i discepoli e seguaci dei due nominati pittori, e per poco non mandano a dipingere tavole votive, sedie e tamburi alla Rua Catalana il Conca, il Mura, il Corrado non che Paolo De Matteis e Domenico Antonio Vaccaro...' ⁸. E di Domenico Mondo esalta nella pagina che lo riguarda: 'l'invenzione copiosa' e il 'buon colorito' ⁹.

Le commissioni date al Mondo si inseriscono evidentemente in quel fervore di attività locale che non si era spenta con la morte del Solimena e con la partenza del Giaquinto.

Al tempo di Carlo III e nel primo periodo del Regno di Ferdinando IV si doveva dar mano alla decorazione di numerosi edifici: dalla Reggia di Caserta, al Palazzo Reale di Napoli e di Capodimonte, alle Ville Reali di Portici, di Resina e di San Leucio, alle Chiese e Ville Private di recente costruzione. E quando Luigi Vanvitelli riorganizza l'Accademia di Napoli, figura, tra i nomi di 19 accademici, anche quello di Domenico Mondo ¹⁰.

Nell'insieme delle decorazioni murarie, degli affreschi, delle sovrapporte e sovraspecchi dell'appartamento vecchio della Reggia di Caserta, dove si riconosce più frequentemente la mano fine, ma di puro decoratore di Fedele Fischetti, dove l'anziano e indaffarato Bonito e il vecchissimo De Mura lasciano appena un'orma delle loro qualità — quasi che l'eminente posizione da essi occupata ¹¹ imponesse una presenza ufficiale nell'impresa più importante iniziata da Carlo III e conclusa durante il Regno di Ferdinando IV ¹² — colpiscono le sovrapporte della Sala detta 'delle Dame'.

Entrando nella prima sala degli Appartamenti Reali, la Sala degli Alabardieri, si vede nella volta la nota tela de 'Le armi borboniche sostenute dalle Virtù che opprimono il Vizio', attribuita concordemente a Domenico Mondo (e per cui esistono i documenti della commissione datata 1787, negli archivi del Palazzo), un'opera influenzata chiaramente ma in modo assai singolare dal neo-classicismo, pur nella tradizionale composizione a spirale propria della scuola solimenesca¹³. La grande tela assai tarda prelude di poco l'incarico assunto dal Mondo con il Tischbein nella direzione dell'Accademia napoletana, 1789. Così che la citazione di Napoli-Signorelli e quella del Ceci nella voce del Thieme Becker, di sovrapporte e sovraspecchi attribuiti a Domenico Mondo, non legando con la pittura del soffitto dell'anticamera nel suo palese accostamento ai modi neo-classici — per allora meritoria correttezza —, è stata accantonata negli inventari dell'800 e i sette dipinti della Sala delle Dame /tavole 39, 41/ sono passati per Corrado Giaquinto, attribuzione con la quale son venuta a conoscerli.

Quando ho cercato rapporti più verosimili, senza aver rilevato ancora la personalità di Domenico Mondo, il primo riferimento fu Francesco De Mura. Non il tardissimo De Mura di Caserta, pittore anch'egli di pannelli nella stanza da letto di Ferdinando II, piuttosto il De Mura delle 'Storie di San Benedetto' /tavola 25/. Simile il modellato, più plastico che in Giaquinto il contrappunto di gesti, il virtuosismo compositivo di tipo ancora secentesco, organato in uno spazio a molti piani di luce. De Mura si presenta tuttavia sempre allestitore aggraziato, facile alla ripetizione di fisionomie genericamente atteggiare. Il piglio delle notazioni fisiche e fisionomiche dei pannelli di Caserta, l'intensità delle espressioni, malgrado i moduli solimeneschi dei movimenti, rimandavano tuttavia ad una personalità altrimenti meditativa e controllata, un po' fuori della tradizione del solimenesimo corrente, che manifesta una insofferenza per quella codificazione dell'espressione e della composizione che permetteva a De Mura e a Giaquinto un fare rapido, dedito alla eleganza del colore e ad una teatralità melodrammatica sempre più spinta.

Domenico Mondo, giacché si tratta di lui, è forse meno abile: i disegni ci provano che l'ideazione risulta quasi sempre approssimativa, e interessata comunque a lasciare sviluppo ad una immaginazione avvenire più ricca e definitiva, nelle ombre spante, nella scarsa consistenza del segno

plastico, nel pronto disfarsi dell'appunto compositivo in cui, più che il calcolo dello spazio e delle posizioni, vale un senso di fluidità atmosferica che suggerisce le qualità del colorista: si vedano i disegni dell'Albertina con 'San Raimondo di Pennafort', 'Alessandro e la Moglie di Dario', 'La cena in casa di Simone' e l' 'Allegoria' (n. 23237, 24011, 24397 e 24398) /tavole 26a, 27a, 28, 29/.

Ma il suo allontanamento dal gusto De Mura-Solimena poggia su una ripresa tutt'altro che realistica — come fu quella del Traversi giustamente definito dal Longhi neo-caravaggesco in epoca di illuminismo¹⁴ — e trova aggancio con una realtà poetica già scoperta e accordata con esso da Luca Giordano: il paesaggio e la luce che ne derivano sia pure indirettamente, e con tutte le remore di una cultura chiusa, a sciogliere le incrostazioni della accademia, sia tradizionale che neo-classica.

Il gesto di mano femminile che indica una lontananza in una delle sovrapposte demuriane del Palazzo Reale di Torino /tavola 30/, ripetuto analogo in una di Caserta e nel bozzetto collezione De Gregorio /tavola 31/, viene immerso da Mondo nell'atmosfera evocata dal movimentato scorrere di luce e di vento sulla *natura* giordanesca, di ascendenza veronesiana.

Ferdinando Bologna accennando all'attività di questo tardo discepolo del Solimena scrive che esso 'intese meglio [di Bonito] il richiamo della estrema riviviscenza pittorica del vecchio maestro'. E raffrontando di rincalzo il bozzetto di Domenico Mondo, conservato nella chiesa di Santa Maria di Piedigrotta in Napoli /tavola 32/, con il bozzetto del Solimena 'La Vergine al cospetto della Trinità e Santi' per la pala madrileni di Sant'Ildefonso, conservato anch'esso in Santa Maria di Piedigrotta, accenna ad un possibile incontro col Fragonard, a Napoli tra il 1756 e il 1761¹⁵, per l'affinità degli interessi mentali.

In realtà se è vero che le cinque pale della chiesa Ave Gratia Plena di Marcianise, da datare forse intorno al 1750, richiamano il Giordano (e magari il giordanismo del tardissimo Solimena), ben diverso ci sembra il senso della ripresa, paragonata al Fragonard. L'ideazione del quadro sfoltita, priva di svolazzi e ornamenti, sembra proporsi di tradurre in linguaggio napoletano la severità classica di nuove concezioni per le quali Mondo dimostra fin da queste opere un interesse evoluto da una meditazione del tutto interiore. Sulla destra entrando nella chiesa sono di Domenico Mondo

sicuramente 'Madonna e Santi tra cui San Gennaro', le stupende tele col 'Martirio di Santa Caterina' e 'Santa Maria della Consolazione con Sant'Agostino e Santa Rita' (per cui esiste un disegno dell'Albertina di Vienna n. 24401 del Catalogo) [tavola 26b]. Sulla sinistra 'La Sacra Famiglia con Sant'Anna', e 'Santa Lucia, San Giovanni di Paola e un altro Santo'. I colori di Mondo nei panneggi, forti verdi e rossi bandiera, azzurri e rosa infrequenti nel perlato giacquintesco, sui grigi e i bruni che semplificano la natura dei rari oggetti — simboli di martirio, colonne, e sarcofagi —, con una visione sintetica più consapevolmente compositiva, cercano un effetto emotivo profondo e personale, ma non propriamente edonistico ed esaltante nella sua spregiudicatezza, quale quello di Fragonard.

Lo spazio aperto da ampie pause che allentano il ritmo incalzante del comporre solimenesco, ridona alle figure una umana consistenza ch'era nascosta dallo sfoggio di gesti e di virtuosistiche montature nel De Mura, nel Giaquinto, nel Diana e nel Bardellino. Domenico Mondo non è in nessun modo un pittore 'rococò', non è per altro un pittore neoclassico: anche se una certa ambita solennità, per es. nel disegno dell'Albertina 'La Deposizione' (n. 23236) [tavola 27b], ci chiama alla mente certe analoghe soluzioni, che in tutt'altro ambiente e altrimenti inserite, interessavano Felice Giani o magari a Roma il Benefial.

A risolvere il curioso isolamento di questa personalità ci aiutano le parole di H. W. Tischbein che nel suo 'Aus meinem Leben', ricorda ampiamente il suo collega nella direzione dell'Accademia napoletana, dicendo che il padre Marco 'procurò che [Domenico] fosse educato da artisti e frequentasse la scuola del Solimena, non per poi esercitare il mestiere del pittore, ma solo come dilettante' ¹⁶. E continua raccontandoci come Marco Mondo, letterato di fama e in ottima posizione sociale, avesse lasciato alla sua morte una tenuta con la quale Domenico avrebbe potuto vivere agiatamente ma come per la sua generosità avesse ben presto finito ogni sostanza. Sembra che il pittore fosse solito esprimersi in proposito con queste parole: 'agire in modo grande e generoso, come mi ha insegnato mio padre, mi ha fatto diventare povero'.

E non solo il Tischbein ce lo descrive come un cultore di musica, uno scrittore di satire contro i presuntuosi, un amante dei poeti latini, di Dante, di Ariosto, di Petrarca, di Tasso ('li conosceva quasi a memoria, ed era molto divertente

ascoltarlo quando declamava', scrive ancora il pittore tedesco), ma anche Pietro Gherardo degli Angeli nell'occasione in cui comunicò a Vincenzo Ariani la morte di Marco Mondo, lodando 'la dirittura di mente e l'ordine e l'armonia' del vecchio letterato, scriveva che aveva aiutato molto 'a rendere illustre dipintore l'erudito e gentile suo figlio Domenico' ¹⁷.

Constatiamo così che l'ambiente familiare del pittore offriva certamente più di un motivo per una applicazione *liberale* interiormente convinta, quale quella di un illustre contemporaneo di altra levatura e diversissima formazione: Wolfgang Goethe, amico del Tischbein, a Napoli nel 1788, probabilmente conosciuto dal Mondo ¹⁸.

E se guardiamo le tele della chiesa di Sant'Aspreno della Congregazione dei Crociferi databili dopo il 1760 ¹⁹: 'San Pietro che battezza Sant'Aspreno' /tavole 33, 34/, 'La Morte di San Giuseppe' /tavola 35/, 'San Carlo Borromeo e San Filippo Neri', e 'Santa Lucia che visita il sepolcro di Santa Agata' /tavola 36/, malgrado i rifacimenti posteriori che hanno danneggiato soprattutto gli ultimi due, osserviamo una intenzione di nobiltà espressiva che chiede prestiti interiormente motivati alla cultura del classicismo: teste *romane*, pittura solidamente plastica ma nel vivo dell'intesa colore-luce, senza accademismo alcuno, come immagini recuperate da una memoria dotta di poesia classica più che di canoni estetici correnti.

Il fatto che la chiesa dei Crociferi fosse fatta riedificare a spese di Antonio Monteforte, 'letterato e matematico insigne' come scrive il Galante ²⁰ confermano come l'ambiente di Domenico Mondo fosse in gran parte quello della tradizione paterna, di letterati, oltre che di pittori. Ci sembra del resto indicativo che una convinzione così singolare, nell'uso ugualmente parco dei moduli figurativi del solimenismo e delle intenzioni 'severe' del classicismo, sia potuta rifiorire in una personalità isolata di 'dilettante', volta alle glorie della più grande tradizione napoletana — dalla fermentante materia del Giordano, all'individuazione penetrante della figura umana propria del caravaggismo meridionale —. Evidentemente la congiuntura per le arti figurative del centro e del sud Italia non era tra le più favorevoli: non c'era la forza di contenuti nuovi a rompere gli schemi di una cultura in via di esaurimento. Così l'inclinazione 'seria' di Domenico Mondo non si perde grazie alla nobiltà e ricchezza di riferimenti culturali più diversi

(insieme all'educazione liberale, a cui abbiamo accennato) che gli permise di dedicarsi alla pittura con una certa parsimonia.

Il disegno di 'Scena mitologica', n. 24400 dell'Albertina ²¹ /tavola 37/, e il bozzetto di simile soggetto in coll. Attolini /tavola 38/, forse opere giovanili, ci danno una vena più corrente, vicina a Giaquinto e a Bardellino, ma le sovrapposte di Caserta con le quali abbiamo iniziato la nostra ricerca riconfermano l'interpretazione precedente con una felice pienezza di risultati. Le sovrapposte sono del 1781 come risulta dai documenti degli archivi della Reggia ²². Probabilmente i soggetti dei pannelli della 'Sala delle Dame' si riferiscono con una notazione iconografica personale a temi che richiamano protagoniste femminili di celebri episodi storici o leggendari: ci è sembrato di poter riconoscere questi argomenti: 'Sofonisba che implora Massinissa' (soggetto che Mondo riprodurrà nel 1789 per il concorso a Direttore dell'Accademia Napoletana con Tischbein), 'La vedova che chiede giustizia a Traiano' /tavola 39a/, 'Rossana presentata ad Alessandro' /tavola 39b/, 'Cleopatra decide di suicidarsi' /tav. 40a/, 'Cornelia e i Gracchi' /tav. 40b/ e infine le allegorie dei sovraspecchi che rappresentano: 'Il Tempo e la Scienza' /tavola 41a/, 'La Giustizia e la Pace' /tavola 41b/.

L'impianto della composizione si distende scioltamente entro le belle cornici, quasi privo di orizzonte, ma non di luce; sembra che le scene si svolgano all'aperto o in portici, le cui architetture appena accennate sono anch'esse sensibili alla fluidità luminosa dell'aria. Le figure vi giocano con nuova funzionalità quei legamenti e quei contrasti, del tutto formalizzati nella tradizione solimenesca: i volti e le acconciature sono individuabili nella loro diversità, ma — come ripeto — più per una specie di sottile abitudine al raffronto tra meditazione letteraria e realtà umana, che per interesse all'osservazione fisionomica o di costume. Dall'iconografia, alla resa pittorica, alla tradizione figurativa, tutto è vagliato con la consueta nobiltà, rifuggendo la pura illustrazione teatrale dei sentimenti e dei fatti ²³.

Dopo il più tardo affresco della Reggia — 1787 —, il vecchio Domenico Mondo, per quanto citato come rappresentante del persistere di una tradizione locale contro quell'esotismo neo-classico a cui fu ostile massimamente Pietro Bardellino, divenne Direttore dell'Accademia Napoletana con Wilhelm Tischbein. Per influenza di Domenico Venuti e di Giorgio e Filippo Hackert il Tischbein aveva notevoli

probabilità di riuscita dopo la morte di Giuseppe Bonito. Tuttavia fu bandito un concorso: Antonio De Dominicis, Giacinto Diana, Pietro Bardellino, come abbiamo detto, sebbene aspirassero al posto o per anzianità o per meriti, non vollero sottoporsi alla prova, a cui invece partecipò, forse per le difficoltà economiche in cui si trovava, Domenico Mondo. I temi furono: 'La morte di Germanico', e 'Sofonisba che chiede a Massinissa la grazia di essere esentata dalla vergogna di entrare prigioniera in Roma'. Il 19 ottobre i bozzetti vennero presentati da ambedue i pittori; ma prima ancora di essere giudicati Mondo e Tischbein ottennero la carica direttamente dal Re, suscitando le proteste del Bardellino. Dalle parole del Tischbein '... chiesi al Re di voler dare al mio concorrente la metà dello stipendio e della carica, questo mi conquistò ancor più la simpatia del Re e di tutti i napoletani'²⁴, è chiaro che la funzione di Mondo come difensore della tradizione napoletana era piuttosto debole, anzi egli sembra facilitare la resa sia pure condizionata alle nuove estetiche. Del resto in una lettera diretta al Re e firmata insieme dal pittore tedesco e napoletano essi dichiarano di avere gli stessi principî²⁵. Dell'attività estrema del Mondo condirettore con Tischbein dell'Accademia di pittura fino al '99, e successivamente unico direttore fino al 1805, non conosciamo nulla di certo, ma la testimonianza del Tischbein, piena di stima e di affetto, fa pensare che egli, sebbene stanco e malato, mantenesse il fascino della sua coltivata personalità.

Dopo il 1799, malgrado l'Accademia conducesse un regime modesto, va ricordato che Mondo affidò a Pietro Bardellino e a Desiderio De Angelis la scuola del nudo. E anche se il ritorno alla ribalta di personalità come il Diana e il Bardellino, dopo la prima restaurazione borbonica, non significò un ritorno alle glorie del passato giordanesco e solimenesco²⁶, ciò non va certo imputato alla scarsezza di rigore del Nostro²⁷, ma evidentemente al cambiamento profondo che stava avvenendo nel gusto della pittura non solo napoletana ma europea, cambiamento al quale l'Italia poté partecipare scarsamente, scontando le carenze della sua storia politica piuttosto che della sua storia artistica.

NOTE

¹ L'edizione tarda dell'*Abecedario* dell'Orlandi, 1788, ad vocem, scrive: 'Domenico Mondo pittore napoletano nacque l'anno 1717. È artefice eccellente, e specialmente nell'invenzione, per la quale è riputato uno dei primi dei nostri tempi', pag. 1402. C. T. Dalbono nella *Storia della Pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, 1859, scrive invece: '... nato non lungi da Caserta nel 1730...' (pagg. 109-110).

Diamo altre date interessanti il periodo d'attività di Domenico Mondo:

1752 - Disegno del Ritratto di Diego Pignatelli di Aragona Duca di Terranova (desunto dal Solimena): vedi Ceci, *Bibliog. per la st. d. a. figurative nell'Italia Meridionale*, Napoli, 1937, n. 5400, citazione dalla: 'Relazione dell'Ufficio anniversario fatto celebrare in Napoli nella Chiesa dei SS. Apostoli dei RR. Chierici Regolari Teatini il dì 28 nov. 1752 per Diego Pignatelli di Aragona duca di Terranova e Montelione, dal duca Fabrizio suo figliolo, Napoli, Serafino Persile, 1753. In fol. di p. 38 — LXXXII e 4 tavole ripr. gli apparati, dis. da N. Tagliacozzi Canale e incise da Francesco Sesone, Antonio Baldi, e Francesco Cepparuli, e il ritratto disegnato da Domenico Mondo, e inc. da Antonio Baldi.

1752 (20 gennaio) - Posa della prima pietra del Palazzo della Reggia di Caserta.

1760 - Commissione di S. Aspreno ai Crociferi.

1756-61 - Fragonard è a Napoli.

1767 - Muore il Bernasconi, Capomastro dei lavori alla Reggia di Caserta e lo sostituisce il Patturelli.

1769 - Si pone mano al rivestimento interno dell'appartamento vecchio della Reggia.

1773 - Muore Luigi Vanvitelli, viene sostituito nella direzione dei lavori della Reggia di Caserta dal figlio Carlo.

1781 - Esecuzione delle Sovrapposte di Domenico Mondo nella Reggia di Caserta (doc. arch.).

1787 - Esecuzione della tela di Domenico Mondo per la volta dell'anticamera della Reggia, Sala degli Alabardieri (doc. arch.).

1789 - Muore G. Bonito, concorso per Direttore dell'Accademia. Mondo e W. Tischbein eletti condirettori.

1799 - Durante la rivoluzione napoletana W. Tischbein parte per Livorno. Mondo rimane direttore fino al 1804.

1806 - Data della morte, riferita in nota a P. Napoli Signorelli, *Gli artisti Napoletani della seconda metà del secolo*, in *Napoli Nobilissima*, ed. 1921, pag. 150.

² F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958, pagg. 152-153 e pag. 171.

³ Si veda R. Causa, *Mostra dei bozzetti napoletani del '600 e del '700*, in Napoli, Museo di San Martino, maggio-agosto 1947, pag. 57. La 'Scena Mitologica' era esposta come Giaquinto con parere del D'Orsi.

⁴ A. Borzelli, *L'Accademia del disegno a Napoli nella II metà del XVIII secolo*, in *Napoli Nobilissima*, 1900, pagg. 72-73.

⁵ Vedi anche: G. Cosenza, *Giuseppe Bonito*, in *Napoli Nobilissima*, 1922, pag. 108. O. Morisani, prefazione a *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli, 1958.

⁶ P. Napoli Signorelli, *Vicende della cultura delle Due Sicilie*, Napoli, 1811, pag. 87.

⁷ P. Napoli Signorelli, *Del Gusto e del Bello*, Napoli, 1807.

⁸ P. Napoli Signorelli, *op. cit.*, in *Napoli Nobilissima*, 1921, pag. 148. Il corsivo non è dell'autore.

⁹ P. Napoli Signorelli, *op. cit.*, in *Napoli Nobilissima*, pag. 150.

¹⁰ Vedi: C. Lorenzetti, *L'Accademia di BB. AA. di Napoli*, pag. 28 e pag. 42. Gli artisti accademici oltre Domenico Mondo erano De Mura, Bonito, Diana, Fischetti, Bardellino, Cestari, Paolo di Maio, Andrea Torre, Giuseppe Tomaioli, Carlo Amalfi, pittori; Giuseppe Sammartino, Tommaso Solari, il Tolomei, Paolo Persico scultori; e un solo architetto: Ferdinando Fuga. Per Domenico Mondo si vedano anche le pagg. 47, 55, 202, 206.

¹¹ G. Cosenza, *Giuseppe Bonito*, in *Napoli Nobilissima*, 1922, pag. 107, dà notizia anche del breve periodo di condirettorato del De Mura all'Accademia del Nudo dal 1768 al 1770.

¹² L'anno d'inizio dei lavori della Reggia di Caserta è il 1752, e nel 1759 l'anno della partenza di Carlo III per il trono di Spagna, il primo piano era già costruito. Notizie in G. Cosenza, *op. cit.*, pag. 125.

¹³ Si veda il disegno dell'Albertina di Vienna [tavola 42] attribuito giustamente a Domenico Mondo, n. d'inventario 24399.

Simile la composizione del Giaquinto nella tela del Soffitto di Santa Croce in Gerusalemme del 1744 circa, e del Bardellino al Museo Nazionale di Napoli 'La Virtù incorona i Sovrani Carolina e Ferdinando' del 1781; ma in genere molte opere di solimeneschi che prendono l'avvio dall'affresco del Solimena 'La Trinità, la Madonna, Santi domenicani ed eresiarchi abbattuti', della Chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli.

¹⁴ R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in 'Vita Artistica', 1927.

¹⁵ F. Bologna, *op. cit.*, pagg. 152-153.

¹⁶ J. H. W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, ed. consultata: Berlin 1956, pag. 323 e sgg. Tutte le citazioni seguenti nel testo sono tratte da *Aus meinem Leben*. Diamo in nota la parte essenziale dell'intero brano tradotto, interessante anche per le tradizioni di questa famiglia napoletana, in particolare per l'aneddoto tramandato fino a Domenico Mondo, dell'amicizia dell'avo con Cervantes: '... Non l'avevo conosciuto prima, ma da allora in poi diventammo amici. Suo padre un uomo molto dotto e stimato aveva questo unico figlio. Era segretario della città di Napoli, che è una posizione rispettabile. Questo padre fece studiare al figlio le belle arti, procurò che fosse istruito da artisti, e frequentasse la scuola del Solimena, non per esercitare il mestiere di pittore, ma solo come dilettante.

Alla morte gli lasciò una bella tenuta, con la quale poteva vivere agiatamente; ma lo danneggiava essere stato educato in modo troppo prodigo, così che poteva dire: 'Agire in modo grande e generoso, come mi ha insegnato mio padre, mi ha fatto diventare povero'.

Era troppo di buon cuore per pensare al proprio vantaggio, non voleva vedere miseria e regalava tutto. Nella sua tarda età era malato e soffriva di podagra e di gotta. I dolori lo tormentavano da far pena, e qualche volta erano così terribili da farlo urlare. Allora nessuno doveva avvicinarsi a lui, e quando sentiva solo ronzare una mosca vicino al suo letto, cominciava a lagnarsi come se gli venissero schiacciate le gambe. Quando i dolori lo lasciavano tornava sereno. Faceva musica e scriveva poesie, con le quali frustava gli insolenti. Conosceva quasi a memoria gli autori latini e le migliori opere italiane, particolarmente la poesia di Dante, Ariosto, Petrarca e Tasso, ed era molto divertente ascoltarlo quando li declamava.

Una volta mi raccontò anche che un suo avo, un uomo dotto che aveva

posseduto una tenuta vicino a Capua, era stato amico di Cervantes.

Questi era in quel tempo ufficiale nell'esercito spagnolo e spesso andava a trovare il suo amico Mondo. Allora si lagnava con lui che la sua intimità familiare non era la più piacevole, perché per quanta ragione e pazienza usasse non poteva indurre sua moglie al buon accordo. Ella riteneva insopportabile la sorte di aver per marito un pazzo; e aveva denunciato presso il confessore e presso altri il Cervantes, perché frequentemente interrompeva la conversazione più seria scoppiando in una risata come un pazzo; saltando perfino dal tavolo e dal letto, si buttava alla sua scrivania e cominciava a scrivere, pur seguitando a ridere senza che lei ne sapesse la causa. Questo tema ho usato più tardi per un quadro...¹⁷

¹⁷ P. Napoli Signorelli, *op. cit.*, in *Napoli Nobilissima*, 1921, pag. 148.

¹⁸ Si veda G. K. Nagler, *Kstlerlex IX*, ed. 1840, alla voce Monti, dove si accenna ai rapporti con Goethe con H. W. Tischbein, con gli Hackert.

¹⁹ Nella guida del Sigismondo, 1788, a pag. 40 si legge: «...posero mano alla nuova Chiesa dei Crociferi nel 1760 col disegno di Luca Vecchione, diretto da Bartolomeo di lui fratello, la quale è riuscita veramente bella, e di vaghi stucchi adorna, colla sua croce e cupola, e tutta proporzionata. Il quadro dell'altare maggiore che esprime il Battesimo che San Pietro dà a Sant'Aspreno, e lo crea primo Vescovo di Napoli, colla Fede in aria che applaude, è di Domenico Mondo, di cui sono ancora il quadro del Cappellone in *Cornuo Epistolae* colla Morte di San Giuseppe, il quadro della prima cappella dallo stesso lato con Santa Lucia che va a visitare il Sepolcro di Sant'Agata, e quello dell'ultima coll'incontro di San Carlo, e San Filippo Neri. Anche C. T. Dalbono nella sua *Storia della Pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, 1859, accenna alle opere di Mondo in Sant'Aspreno (pag. 110). Ma cita alcune di San Giuseppe dei Nudi, non rintracciate: 'Il Presepe', 'Santa Francesca', e il 'Quadro d'altare con riferimento alla Misericordia di San Giuseppe', già allora sostituito da un altro dello Jovine. A proposito vale la pena di riferire un preciso giudizio del Dalbono, che qualifica Domenico Mondo 'tenero e dolce colorista'

²⁰ G. A. Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, 1872, pag. 434.

²¹ Il bel disegno fu esposto nel 1929 alla Mostra del Settecento Italiano e poi riprodotto nel volume-ricordo (1932, tav. 169) e l'autore indicato come: Del Mondo, senz'altra specificazione.

²² Con l'aiuto dei signori Bernieri e Cesaroni ho trovato alcune lettere manoscritte riguardanti la perizia sulle opere di Mondo, in data 21 Marzo, 9 Giugno e 6 Luglio 1781. Da esse sembra che Domenico Mondo gradisse la perizia di Bonito, ed ebbe poi invece quella di De Mura. La cosa è interessante anche in relazione alle originarie derivazioni stilistiche di Mondo da De Mura, a cui accenno nel testo.

Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. Pacini Direttore della Soprintendenza ai Monumenti di Napoli per il permesso di consultazione. Inoltre per le fotografie il Prof. Maiuri, il Prof. Causa, il Dott. Ferrari, e il Prof. Bologna.

²³ Opere di Mondo alla Reggia di Caserta sono citate da Ferdinando Paturelli in *Caserta e S. Leucio*, 1826, a pag. 51 e pag. 55.

Nella guida del Chiarini il pittore è citato a pag. 829 per i lavori alla Reggia.

G. Chierici ne *La Reggia di Caserta*, 1937, accenna alla tela della volta dell'anticamera, pag. 46.

Nel Palazzo di Caserta abbiamo riconosciuto nelle decorazioni la mano di alcuni degli artisti citati dalle guide e dagli inventari. Le so-

vrapporte della Sala d'Autunno sono sicuramente opera dell'elegante G. B. De Rossi.

Nella Camera da letto della Regina lavorano il Fischetti e il De Dominicis. Nello Studio del Re decorazioni monocrome di W. Tischbein. Nella Camera da letto del Re sovrapposte e sovraspecchi di mediocre qualità del vecchio De Mura. Nella Sala dell'Inverno le sovrapposte sembrano del Bonito, il soffitto di Fedele Fischetti. Alcune delle attribuzioni soprattutto dei soffitti sono segnalate anche nella guida di G. Mongiello che tuttavia riporta per le decorazioni della Sala delle Dame l'attribuzione corrente a Corrado Giaquinto.

Starace risulta mediocre imitatore del De Mura nell'affresco del soffitto dell'Atrio; e Mariano Rossi un Giordano congelato e classicheggiante nell'affresco del soffitto della Sala di Alessandro. Del Giaquinto ci sembra 'La Guerra che distrugge l'Arte e la Scienza', del De Mura 'L'Amore e la Purezza', del Bardellino 'L'Innocenza', quadri che si trovano appoggiati nella Sala di Alessandro, senza attribuzioni precise.

²⁴ H. W. Tischbein, *op. cit.*, pag. 323.

²⁵ A. Borzelli, *op. cit.*, pag. 142.

Per notizie su H. W. Tischbein si veda Benedetto Croce, *Dalle Memorie del Pittore Tischbein*, in *Napoli Nobilissima*, 1897.

Nato nel 1779 venne in Italia da Kassel con una borsa di studio. Nel 1787 fu a Roma con Goethe. Per consiglio ed aiuto di Ludovico Venuti partì per Napoli, dove appunto gli fecero sperare un posto di Direttore all'Accademia. Anche il Croce accenna alla riforma del Tischbein contro il fare 'ingegnoso, svelto, ma manierato' del solimenismo; alla assegnazione del vecchio Domenico Mondo come collega di direzione nel 1789; al trasferimento dell'Accademia da S. Carlo a Mortello al Palazzo degli Studi, per avere vicini i modelli antichi. Durante la rivoluzione del 1799 il Tischbein parte per Livorno, e Mondo rimane solo nella carica.

²⁶ C. Lorenzetti, *op. cit.*, pag. 206.

²⁷ C. Lorenzetti, *op. cit.*, pag. 47.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un'opera di Matteo Giovannetti.

È trascorso più di un decennio da quando, in 'Arte Veneta' (1948), il Longhi, dopo una prima allusione del 1946 ('Viatice', p. 7 e p. 44, nota 2), avanzava la prima attribuzione possibile di un'opera su tavola a Matteo Giovannetti, componendo in trittico i due Santi 'Ermagora' e 'Fortunato' del Museo Correr con una 'Madonna' della Collezione Fodor, di Parigi. Quella indicazione, nel modo in cui era suggerita, non rigettava ancora i consigli di qualche cautela, dettati dalla incondita circostanza di saggiare i termini di riconoscibilità di un artista grandissimo che gli studi, anche speciali, sulla scuola senese non avevano valutato meditato e distinto come precipuamente occorreva. Demandata per il passato

Un'opera di M. Giovannetti la cura della questione alla filologia e alla critica francese, che pure non fece poco per sceverare date e pertinenza di opere, recuperando il corredo documentario, non se ne avvantaggiò il giudizio di un frangente storico capitale per la pittura trecentesca. Non si sapeva ammettere oltralpe, per malintesa carità di patria, né si sapeva affermare da noi che questo maestro, che dopo l'estrema attività di Simone Martini ne aveva raccolto con riconosciuto prestigio tutta l'eredità, avesse potuto anche accelerare con originalità incomparabile la diffusione e il consolidamento di una cultura artistica italiana dominante ad Avignone e nel sud della Francia, determinando le circostanze mentali della fioritura pittorica francese dell'ultimo quarto del secolo.

Quella apertura del Longhi avvenne in tempo per anticipare una conversione di intelligenza e di interesse verso l'affascinante questione, e già nel 1951, fra i più cospicui portati del calibratissimo *Trecento* del Toesca, apparve il profilo e la discussione di Matteo Giovannetti aggiornata alle esigenze di una critica che, con vigore personale, sapesse ovviare a trascorse omissioni e deficienze. Questo lo stato del problema quando il Castelnuovo, che ora in queste stesse pagine anticipa parte dei risultati conseguiti (che ci auguriamo vedere presto riuniti in un volume), si impegnò sotto la guida del Longhi in una lunga e attentissima ricerca. Certamente al valente amico non ruberò il mestiere, né potrei addentrarmi in minute discussioni sull'argomento senza dover confessare verso di lui il debito di molti lumi. Basti qui offrire, nei termini dell'immediata evidenza, l'insperato affascinante ritrovamento: un'altra opera su tavola di Matteo Giovannetti, una, *Crocifissione* /tavole 43, 44/, da aggiungere al trittico Fodor-Correr.

Folta e lucente *réverie* anche questa su per i prati cromatici irrigati dall'ultimo Simone nel polittico Stefaneschi e, indubbiamente, negli affreschi guastati o perduti di Avignone. Ma lo slancio di Matteo da Viterbo non subisce quella prerogativa di casta che sovrasta il Martini anche nell'ultima avventura avignonese, dove pure il maestro adottava una variante metrica conveniente ad una vena lirica meno sacramentale e più narrata. Ritmi, ancora, di 'foglie caduche' e colori di fiori, ma come arricchiti nel viterbese da una passione lunatica e impetuosa, governata da un concetto oscillante del rapporto fra traslato immaginoso dello stile e sosta ottica, occasione persino ad esaltanti stupori. Anche in questa 'Crocifissione con la Vergine, San Giovanni,

Sant'Agostino e San Domenico', la contrazione dell'eleganza elegiaca di Simone nel puntiglio del riferimento descrittivo è per aderire a immagini di rango più accostante; ed altresì per svelare i segreti e il tremito della pelle delle cose, di tanto più gaia e densa di valori da narrare e da 'ritrarre'. Non è su una tavola di così piccole dimensioni (basta per la base un doppio decimetro), nata probabilmente per fare dittico con una 'Madonna in trono e Santi' (e ne danno conferma le estese tracce di marmorizzato dipinto nel retro della tavola, analogo a quello adoperato sovente nei complementi decorativi degli affreschi avignonesi), che può concentrarsi tutto il repertorio, e il più vistoso, che conosce il visitatore del Palazzo Papale. Ivi fra il '43 e il '53 l'artista, ben distinguibile dai molti aiuti, consumò esperienze, come si dice, o idee gradualmente sempre più animose; accalorate da un furore morale, oltre che di intelletto, che lo farà approdare ai favolosi raduni stellari dei Profeti e delle Sibille della Sala dell'Udienza; uno dei massimi esiti cui la pittura italiana, proprio in Avignone, seppe pervenire, prefigurando mentalmente almeno cinquant'anni d'arte sia per il Sud che per il Nord della Francia. Lì infatti Matteo da Viterbo, staccandosi dal tronco martiniano, si avventura a risvegliare e agitare gli spiriti degli scultori gotici, e più ancora romanici, di Francia; e il prodotto di quell'appassionato connubio con la tradizione orvietana e senese punta, oltre Angers, sullo Sluter direttamente. Tale è il suo punto di arrivo sul '53; ed altro ancora direbbero gli affreschi successivi della Chartreuse di Villeneuve. Qui sarà sufficiente avvertire il carattere di quella congiuntura mentale per intendere che lo stile della 'Crocifissione' ritrovata non può aver posto che agli inizi noti di quel percorso quando, all'epoca della Cappella di San Marziale, affrescata fra il 1343 e il '46, negli anni che videro spegnersi Simone Martini, il nuovo Capo-maestro degli artisti *in curia* forse non meditava ancora a fondo i modi della propria rigenerazione nel clima squisitamente romanzo che spirava intorno. Ma se questo sarebbe comunque un dato da delibare appena fra gli elementi di una lettura assai insidiosa e delicata, di più agevole scrutinio sono i segni della precedente educazione toscana, quella che anche negli affreschi del Palazzo dei papi, temperò subito la dominante mentale martiniana in virtù di un calcolato ripensamento delle prerogative più elette di Stefano Fiorentino e di Ambrogio Lorenzetti.

L'amico Castelnuovo è stato in grado, qui accanto, di

Un'opera di
M.
Giovannetti

precisare che poco dopo il 1320 Matteo era già intorno alla maggiore età, consentendo così di supporre che sia stata la cultura pittorica del '20 ad Orvieto, ispirata da nessun altri che da Simone, ad imprimergli il primo e decisivo orientamento. Sculture e vetrate del cantiere orvietano, inoltre, avranno agito per la loro parte; ma nel lungo tratto che precede il 1343, anno in cui per la prima volta Matteo da Viterbo è ricordato in Avignone, i due massimi centri produttori di civiltà, di Firenze e di Siena, ebbero troppe possibilità di incontri, in Toscana e in Umbria, e troppa dovizia di genio per non comprendersi e toccarsi. Il caso del 'Maestro del Codice di San Giorgio', che indicai anni or sono come una soluzione gentilissima di alleanza mentale fra le due capitali, è la bussola più oscillante di quelle alternative. Ma mentre per Firenze il debito è un contratto che riguarda piuttosto i minori; per Siena le acquisizioni dai grandi postgiotteschi, da Maso e da Stefano in particolare, si convertono in ragioni di accresciuta problematicità formale e nobiltà di idee nei maggiori della scuola: i due Lorenzetti *in primis*, e lo stesso Matteo Giovannetti. Il suo Crocefisso in affresco, ad esempio, della Cappella di San Marziale è come un ricordo di Simone disfatto nella sostanza chiara e viva degli impasti ombrosi di Stefano. E il suo equivalente su tavola, nel Cristo in croce qui rivelato, ne serba il raro, quasi momentaneo umidore, ma col tocco rappreso di un pennello più sottile. Così la forma se ne vale, inverando la propria tornita purezza, come in un Sassetta dei primi anni, più assorto, più segreto e patetico. Così infine gli avvolgimenti dell'ornamento di Simone Martini si annodano con un garbo folto e serrato, e le antiche linee e cadenze, che si erano andate sfaldando come per un reclinante languore, contengono ora un inaudito fremere di nuova fiducia visiva, desueta in tal misura in un senese, per freschi sensi e fiammanti apparenze di vita; non altrimenti che nel ronzo d'oro, di verde marino e di garanzia che accomuna, in un'unica arnia ideale, il trittico Fodor-Correr e la sottile reliquia testé reperita.

Carlo Volpe

APPUNTI

IN MEMORIAM

Bernard Berenson (1865-1959).

Per ricordo del grande amico scomparso mi par bene ripetere qui la breve motivazione che, 'per competenza', fui incaricato di stendere nel 1956, quando la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze ebbe a proclamarlo dottore 'honoris causa'.

'È bello e giusto che sia l'Università di Firenze a conferire la laurea «honoris causa» a Bernard Berenson che, nello studioso ritiro di Ponte a Mensola, sui colli fiorentini, ha or ora felicemente compiuto il suo novantesimo anno.

Giacché l'opera amplissima e instancabile del grande critico americano, pur così curioso di ogni aspetto dell'arte, anche il più remoto ed esotico, ha indubbiamente gli apici più memorabili nelle ricerche ed interpretazioni dell'arte fiorentina del Rinascimento e dei suoi caratteri infondibili.

Le stesse esplorazioni del Berenson in campo teoretico e, in particolare, le sue brillanti ideazioni dei «valori tattili» e della «linea funzionale», non possono in alcun modo disgiungersi, anzi emergono strettamente dalle sue diuturne esperienze sull'arte fiorentina e dall'approfondimento di certi suoi aspetti più persistenti, da Giotto a Michelangelo.

E può ben dirsi che, dopo la ricognizione vastamente culturale del Rinascimento artistico italiano, offerta da Jacob Burckhardt cinquant'anni prima, quella del Berenson, alimentatasi, verso la fine del secolo scorso, dalla tradizione specificatamente «formale» di grandi studiosi e conoscitori italiani come il Cavalcaselle ed il Morelli, si ponga come passaggio fondamentale allo svolgimento successivo degli studi di storia dell'arte in tutto il mondo ma in un'accezione particolarmente cara e accessibile agli italiani, e alla cultura toscana in ispecie.

Anche per questo l'Università fiorentina è lieta di rendere oggi a Bernard Berenson il più alto riconoscimento che le sia lecito conferire'.

Il Berenson, ascoltandone la lettura, ebbe a dirmi scherzosamente che io avevo composto per lui un bellissimo 'epitaffio'. L'evidenza stava allora, e felicemente, soltanto per un'epigrafe che, fuor delle consuetudini accademiche, io m'ero sforzato di mantenere entro il registro della stretta verità storica.

Bernard Berenson Ora che il Berenson non è più mi è caro sperare che quelle stesse parole possano ancora scortarlo nella memoria di chi lo conobbe e lo amò.

Roberto Longhi

Guglielmo Suida (1876-1959).

È morto a New York il 29 Ottobre scorso. In Italia la notizia è rimasta senza echi di stampa, eppure il Suida sarà ricordato particolarmente dagli studiosi italiani come strenuo collaboratore nel campo dell'arte nostra cui dedicò, per circa sessant'anni, gran parte delle sue ricerche. Il suo primo articolo sul Bramantino è infatti del 1902, il volume sullo stesso artista è del 1953. Fra quei due termini si dispongono le tante sue indagini sull'arte lombarda, genovese, veneziana; i volumi su Leonardo, su Tiziano, ecc.

Cresciuto dal ramo viennese della scuola morelliana, il Suida appartenne pienamente alla schiera dei 'conoscitori' dell'ultimo cinquantennio. Professore all'Università di Graz, dovette in tempi nazisti abbandonare la cattedra in seguito alle leggi di persecuzione razziale ed esulò in America dove, negli ultimi anni, ebbe luogo eminente nello 'staff' della Kress Foundation, così ricca di opere italiane; e ad esse particolarmente egli riservò le sue ultime fatiche.

Recentemente, in occasione del suo ottantesimo anniversario, la Phaidon Press gli ha dedicato un volume speciale cui ci duole non aver potuto personalmente collaborare, ma dove sono numerose presenze di studiosi italiani che certamente si uniscono a noi nel compianto.

Roberto Longhi



1 - Ignoto artista francese v. 1635-45: 'San Giorgio e la Principessa' (dall'affresco di Simone Martini ad Avignone)
Roma - Biblioteca Vaticana - cod. Barb. Lat. 4986



2 - Simone Martini: 'La Madonna e il Bambino adorati dal Card. Stefaneschi'

Avignone, Noire Dame des Doms



3 - Simone Martini: fregio del sottarco della porta centrale

Avignone, Notre Dame des Doms



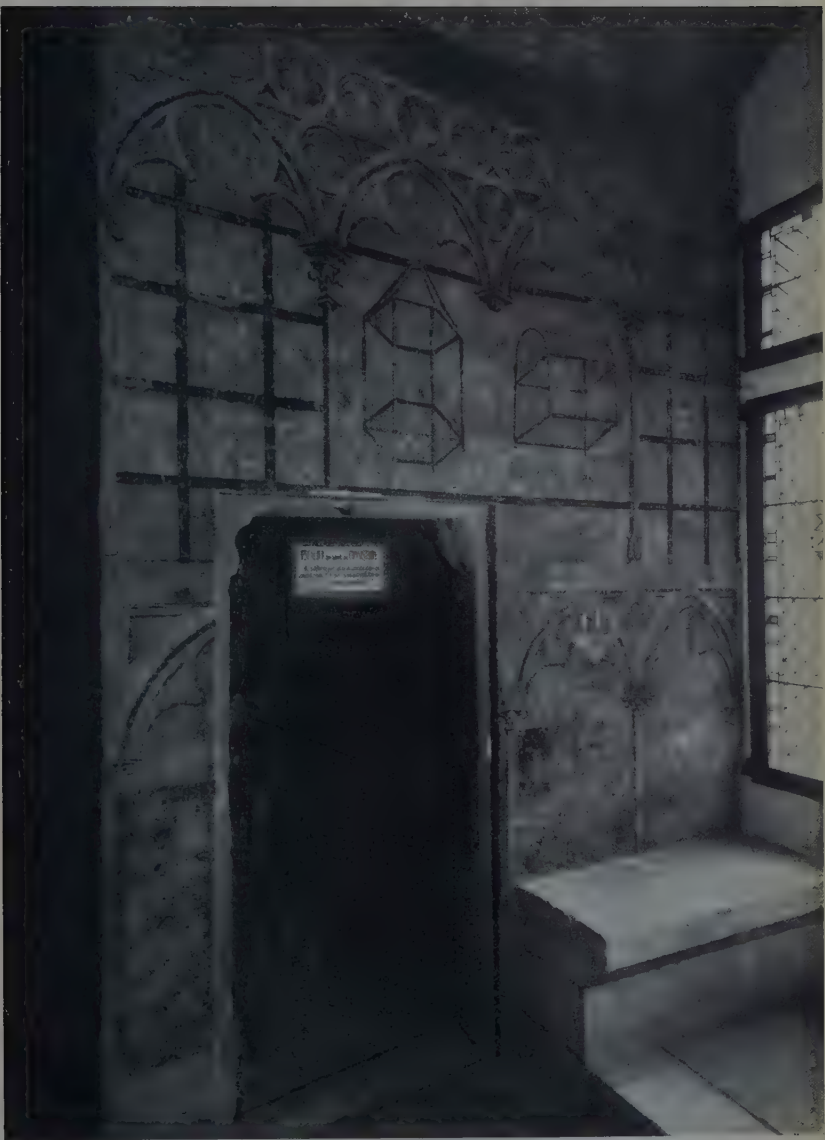
4 - Simone Martini: particolare del fregio precedente

Avignone, Notre Dame des Doms





6 - Copia eseguita dallo Chaix (circa 1845) dall'affresco di Simone nell'atrio della Cattedrale di Avignone



7 - Matteo Giovannetti?: Loggia con gabbie Avignone, Palazzo Papale (camera del Papa)



8 - Matteo Giovannetti: volta della cappella di San Marziale

Avignone, Palazzo Papale



9 - Matteo Giovannetti: 'San Marziale impone gli ordini ad Aureliano' Avignone, Palazzo Papale



10 a, b - Matteo Giovannetti: 'Gruppi di personaggi' nella cappella di San Marziale (part.)



11 - Matteo Giovannetti: 'Gruppo di personaggi' nella cappella di San Marziale



12 - Matteo Giovannetti: parete settentrionale della Cappella di San Giovanni con 'Storie del Battista'

Avignone, Palazzo Papale



13 - Matteo Giovannetti: 'La barca di Zebedeo'

Avignone, Palazzo Papale (cappella di San Giovanni)



14 - Matteo Giovannetti: 'Due angeli che seguono Cristo'
Avignone, Palazzo Papale (cappella di San Giovanni)



15 - Matteo Giotto: 'San Giacomo e San Giovanni Evangelista' (part. della 'Conversione dei figli di Zebedeo')
Avignone, Palazzo Papale



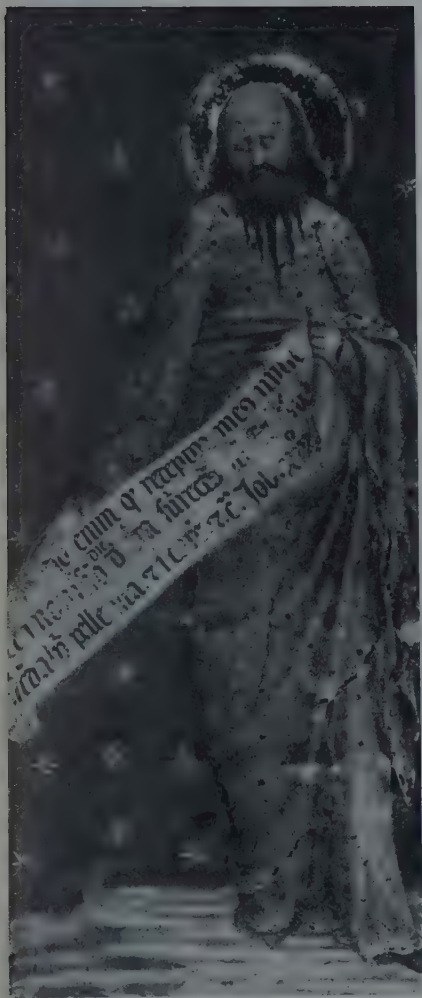
16 - Matteo Giovannetti: 'Apostoli che assistono alla Resurrezione di Drusiana'
Avignone, Palazzo Papale (capp. di San Giovanni)



17 - Matteo Giovannetti: 'Visione di San Giovanni a Patmos' Avignone, Palazzo Papale



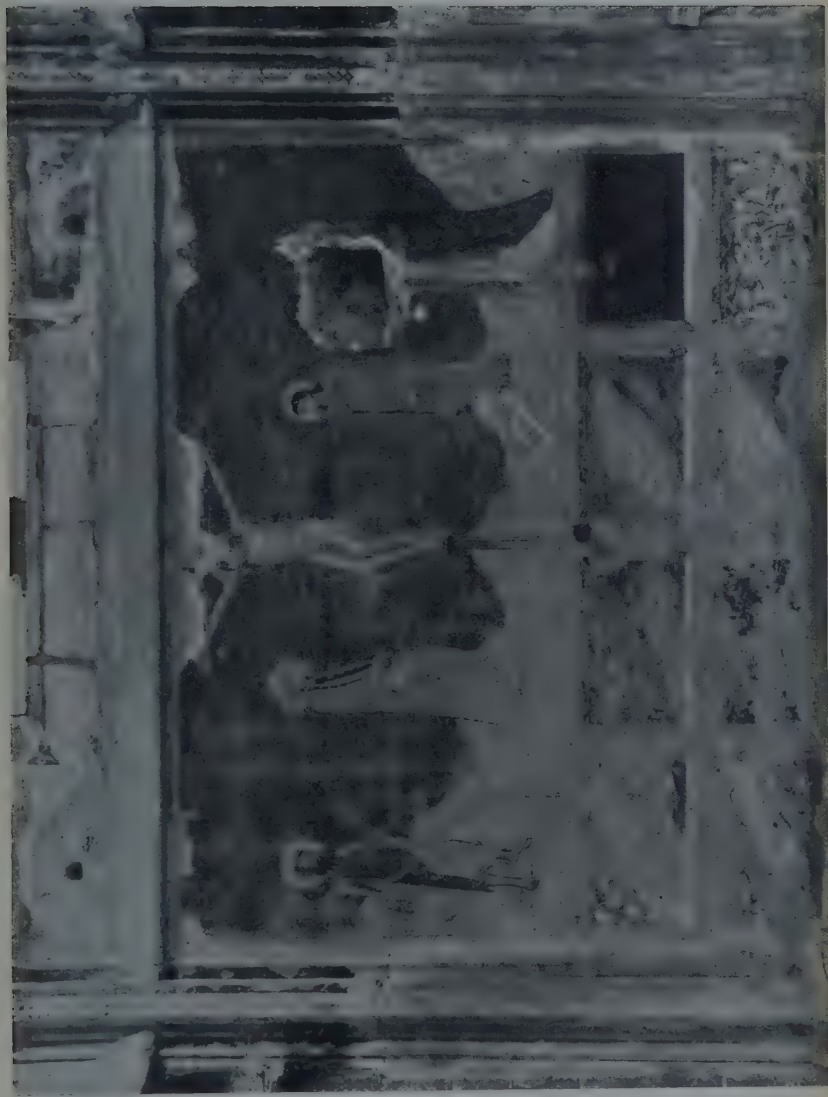
18 a, b - Matteo Giovannetti: 'Profeti' della Sala dell'Udienza Avignone, Palazzo Papale



19 a,b - Matteo Giovannetti: 'Profeta' e 'Re Salomone' (dalla Sala dell'Udienza)
Avignone, Palazzo Papale



20 - Matteo Giovannetti: 'Angelo', part. della Volta della Cappella di Innocenzo VI
Certosa di Villeneuve-les-Avignon





22 - Matteo Giovannetti: 'La Vergine e San Giovanni' (part. della Crocefissione)
Certosa di Villeneuve-les Avignon



23 - Matteo Giovannetti: part. del 'San Giovanni'

Certosa di Villeneuve-les-Avignon



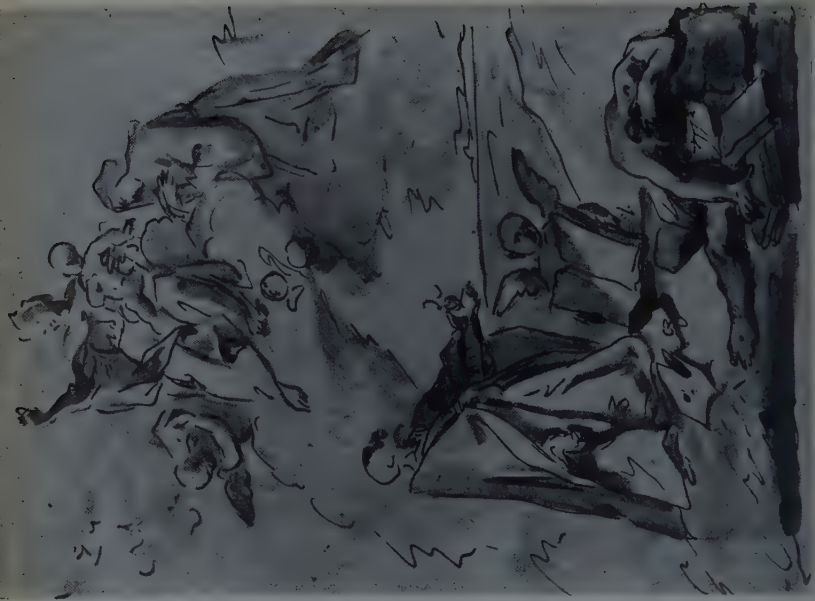


25 - Francesco De Mura: 'Storia di San Benedetto'

Napoli, Museo Nazionale



26 a, b - Domenico Mondo: 'San Raimondo di Pennafort' e 'Madonna della Consolazione'



Vienna, Albertina



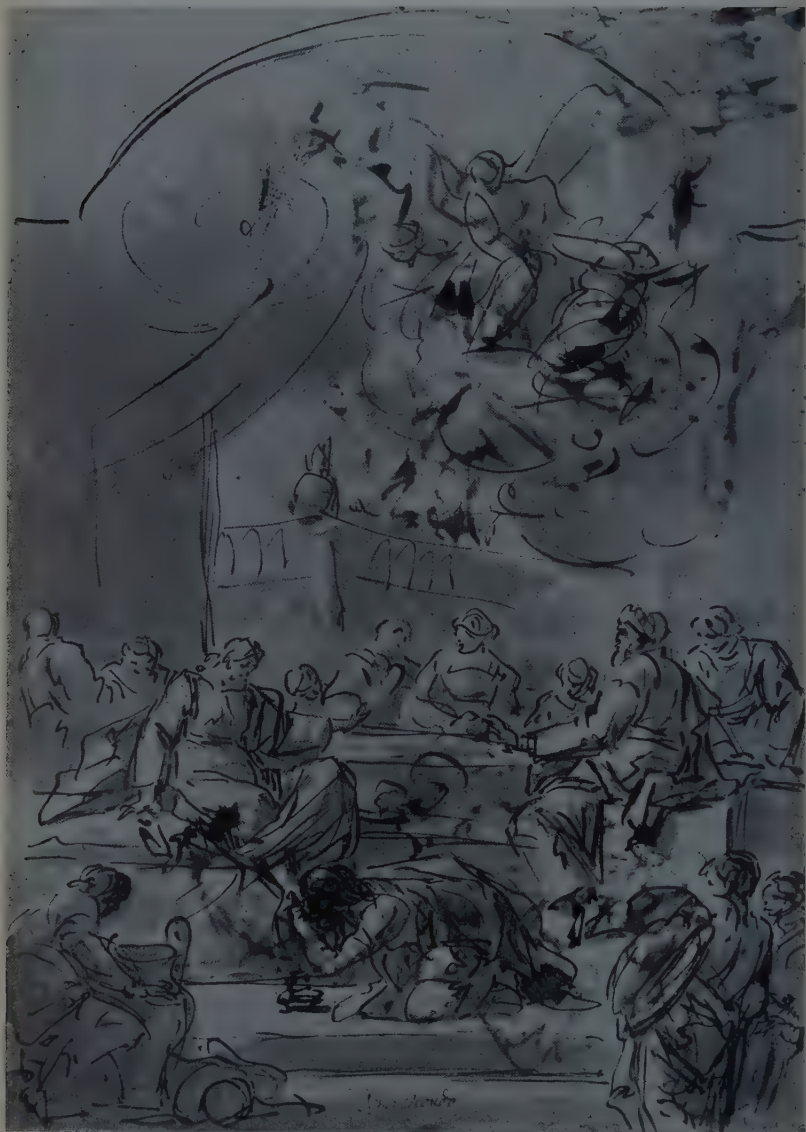
27 a - Domenico Mondo: 'Alessandro e la moglie di Dario'

Vienna, Albertina



27 b - Domenico Mondo: 'Deposizione'

Vienna, Albertina



28 - Domenico Mondo: 'La Cena in casa di Simone'

Vienna, Albertina



29 - Domenico Mondo: 'Allegoria'

Vienna, Albertina





31 - Domenico Mondo: 'Scena mitologica'

già coll. De Gregorio



32 - Domenico Mondo: bozzetto per una pala d'altare
Napoli, Santa Maria di Piedigrotta



33 - Domenico Mondo: 'San Pietro battezza Sant'Aspreno' (part.)
Napoli, Sant'Aspreno ai Crociferi



34 - Domenico Mondo: 'San Pietro battezza San'Aspreno' (part.)

Napoli, San'Aspreno ai Crociferi



35 - Domenico Mondo: 'Morte di San Giuseppe'

Napoli, Sant'Aspreno ai Crociferi



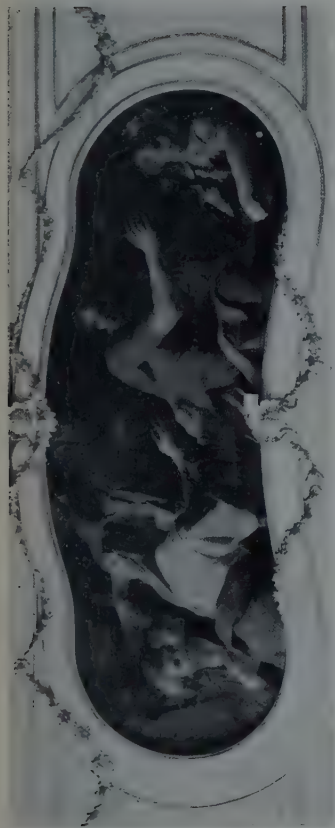
36 - Domenico Mondo: 'Santa Lucia visita il sepolcro di Sant'Agata'
Napoli, Sant'Aspreno ai Crociferi





38 - Domenico Mondo: 'Scena mitologica'

Napoli, coll. Attolini



39 - Domenico Mondo: 'La giustizia di Traiano' e 'Alessandro e Rossana', Caserta, Palazzo Reale



40 - Domenico Mondo: 'Cleopatra decide il suicidio' e 'Cornelia e i Gracchi'
Caserta Palazzo Reale



41 a - Domenico Mondo: 'Allegoria del Tempo e della Scienza' Caserta, Palazzo Reale



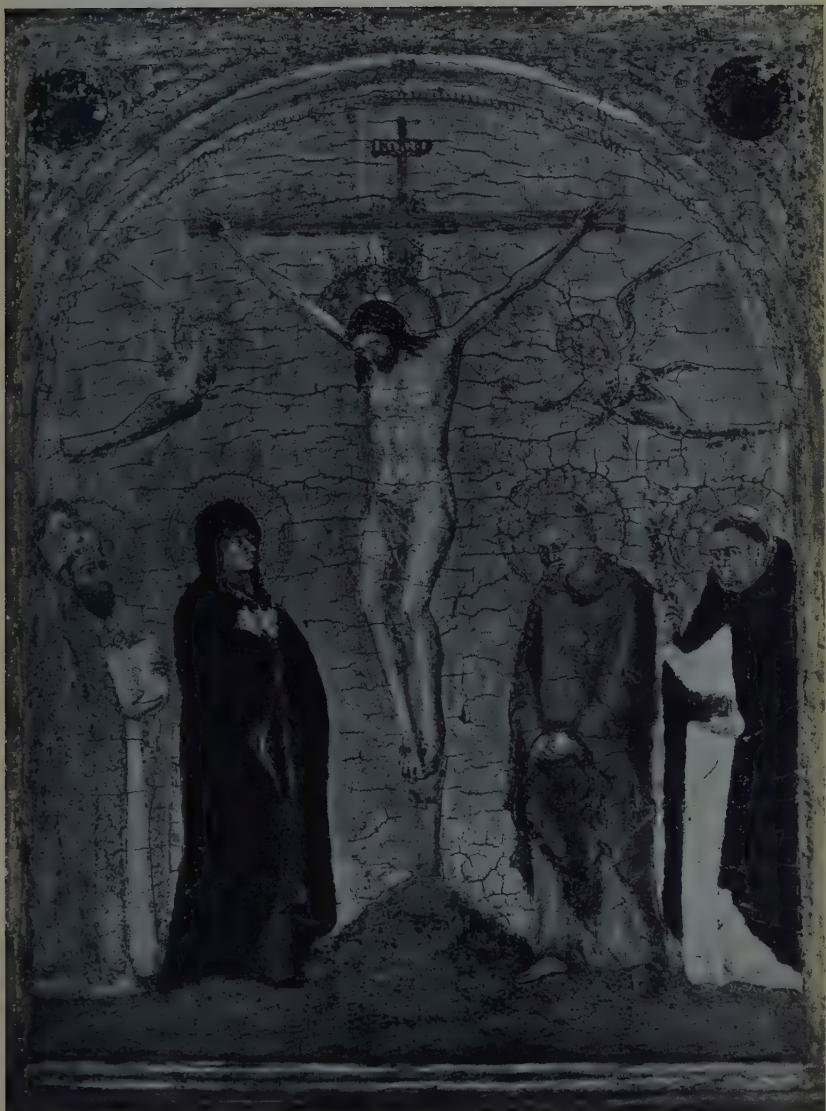
41 b - 'Allegoria della Giustizia e della Pace'

Caserta, Palazzo Reale



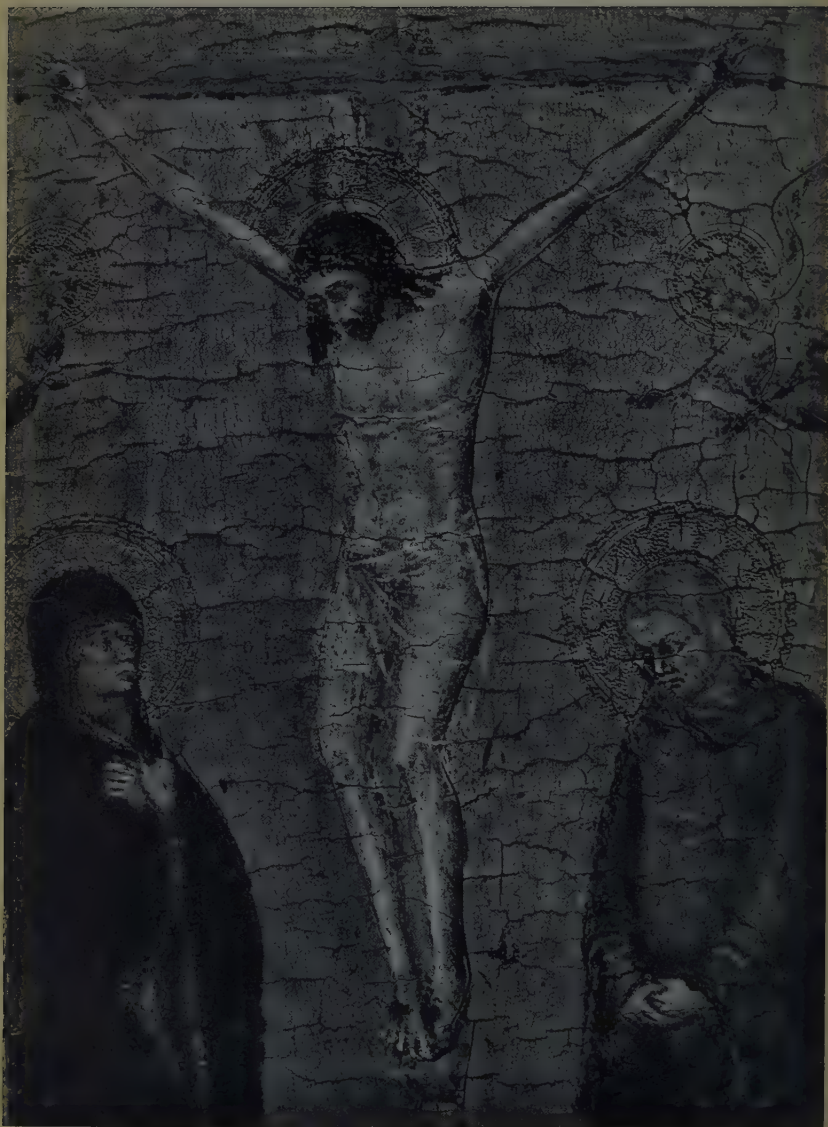
42 - Domenico Mondo: 'Trionfo della Chiesa' (disegno)

Vienna, Albertina



43 - Matteo Giovannetti: 'Crocefissione'

collezione privata



44 - Matteo Giovannetti: *part. del dipinto precedente*

INDICI

di

PARAGONE

1959
ARTE

INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia degli artisti; (c) gli appunti vari sui libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia dei critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

BLOCH, Vitale: Max J. Friedländer (in memoriam); **109**, 66-68 (c).

CASTELNUOVO, Enrico: Avignone rievocata; **119**, 28-51 (a).

— Vetrate francesi. A proposito di un libro recente; **113**, 44-66 (c).

FERRARI, Maria Luisa: Il 'Salterio' riminese di Bonifacio Bembo; **111**, 40-45 (b).

GAMULIN, G.: Due dipinti di Palma il Giovane; **115**, 50-53 (b).

GHIDIGLIA QUINTAVALLE, Augusta: Per Michelangelo Anselmi; **111**, 13-10 (a).

— Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza; **109**, 51-53 (b).

— Un quadro a tre mani; **109**, 60-65 (c).

GREGORI, Mina: Un frammento cremonese; **109**, 53-55 (b).

— Un altro Battistello; **111**, 46-47 (b).

— Adriaen van Utrecht e la natura morta italiana; **117**, 50-54 (c).

GRISERI, Andreina: Nuove schede di manierismo iberico; **113**, 33-43 (a).

— Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio; **115**, 18-35 (a).

LONGHI, Roberto: Qualità e industria in Taddeo Gaddi I; **109**, 31-40 (a).

- Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri, II; 111, 3-12 (a).
- Un'opera estrema del Caravaggio; 111, 21-32 (a).
- Presenze alla Sala Regia; 117, 29-38 (a).
- Un San Giovanni Battista del Caracciolo; 109, 58-60 (b).
- Un'opera precoce dello Schönfeld; 117, 41-43 (b).
- Chi era 'Monsù X'; 109, 65-66 (c).
- Bernard Berenson (in memoriam); 119, 67-68 (c).
- Guglielmo Suida (in memoriam); 119, 68 (c).
- MARINI, Oreste*: Un'opera inedita di Viviano Codazzi e Michelangiolo Cerquozzi; 113, 43-44 (b).
- MARTINI, Alberto*: Un singolare dipinto del Passignano; 109, 55-58 (b).
- NAVA CELLINI, Antonia*: Due opere di Simone Giorgini nella chiesa romana di Santa Maria della Scala; 111, 48-53 (b).
- NOVELLI, Mariangela*: Una pala giovanile del Garofalo; 111, 45-46 (b).
- Un dipinto di Amico Aspertini; 115, 50 (b).
- Qualche aggiunta allo Scarsellino; 117, 46-50 (c).
- PALLUCCHINI, Rodolfo*: Un nuovo Strozzi; 117, 39-41 (b).
- PARRONCHI, Alessandro*: Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, II; 109, 3-31 (a).
- Sul 'Della Statua' albertiano; 117, 3-29 (a).
- Rosai 1913; 113, 66-70 (c).
- PILO, Giuseppe Maria*: Ritrovamenti per Francesco Zugno; 111, 33-40 (a).
- Il nuovo catalogo del Museo Correr; 111, 53-56 (c).
- PREVITALI, Giovanni*: Collezionisti di primitivi nel Settecento; 113, 3-32 (a).
- Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano; 115, 3-18 (a).
- La controversia seicentesca sui 'primitivi'; 119, 3-28 (a).
- ROTHLISBERGER, Marcel*: Les fresques de Claude Lorrain; 109, 41-50 (a).
- VOLPE, Carlo*: Un disegno di 'Annibale, 1584'; 115, 53-57 (b).
- Un'opera importante del Canuti; 115, 57-61 (b).
- Un'opera di Matteo Giovannetti; 119, 63-66 (b).
- VOLPI, Marisa*: Domenico Mondo pittore 'letterato'; 119, 51-63 (a).

- ZERI, Federico**: Rivedendo Piero di Cosimo; **115**, 36-50 (a).
 — **Gian Lorenzo Bernini**: un marmo dimenticato e un disegno; **115**, 61-64 (c).
 — **Paolo Veronese**: una reliquia del 'Marte e Venere' dipinto per Rodolfo II; **117**, 43-46 (c).

INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo la pagina).

A

Achard, Paul, **119**, 38, 39, 45, 46. **ADRIAEN VAN UTRECHT**, v. Utrecht (van) **Adriaensz, Vincenzo**, **109**, 65, 66. **Aelst (van der), Pierre**, **113**, 37. **Aertsen, Pieter**, **117**, 52, 54. **Aeschlimann, Erhard**, **115**, 34. **Affò, Ireneo** **111**, 19; **113**, 22. **Agincourt (d')**, **Sérroux**, **113**, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 32; **115**, 4, 12, 14, 16, 17, 18; **119**, 9, 18. **Agrate (d')**, **Gian Francesco**, **109**, 51. **Aguero (de), Benito Manuel**, **109**, 49. **ALBERTI, LEON BATTISTA**, **117**, 3-29. **Alberti, Leon Battista**, **109**, 10, 14, 26, 27, 40. **Albertinelli, Mariotto**, **115**, 36, 43. **Alberti Romano**, **119**, 7, 24. **Alberto Magno**, **117**, 21. **Aldegrevier, Heinrich**, **113**, 57. **Alemanni, N.**, **115**, 4, 14. **Alembert (d')**, **Jean Baptiste**, **119**, 52. **Alhazen**, **109**, 6, 31; **117**, 10, 14, 17, 19, 23, 24, 26. **Allegri, Antonio**, v. Correggio (il). **Allori, Cristofano**, **111**, 25; **117**, 33. **Altichiero**, **115**, 26. **Amalfi, Carlo**, **119**, 61. **Ambrosienne**, **109**, 49. **Andersson, Aron**, **119**, 47. **Andrea da Firenze**, **111**, 11; **113**, 12. **Andrea di Giusto**, **109**, 9. **Andrea da Murano**, **113**, 5, 18. 'Andrea Velletrano', **113**, 14. **André-Michel, Robert**, **119**, 38, 49. **Andrino di Edesia**, **119**, 8, 24. **Angeli (d')**, **Filippo (d. Filippo Napoletano)**, **109**, 47. **Angeli, Giuseppe**, **111**, 38. **Angeli (degli), Pietro Gherardo**, **119**, 57. **Angelico**, **109**, 23; **113**, 6, 11, 12, 28, 29; **115**, 15. **Angeluccio**, **109**, 50. **Angulo Iniguez, Diego**, **113**, 35, 39, 41. **Ansaldo, Giulio R.**, **113**, 29. **ANSELMi, MICHELANGIOLO**, **111**, 13-20. **Anselmi, Michelangiolo**, **109**, 60, 62, 63, 64. **Antal, Federico**, **119**, 33, 38, 47. **Antonello da Messina**, **111**, 54; **113**, 17. **Antonio Veneziano**, **113**, 18, 29. **Antonsson, Oscar**, **115**, 61. **Apollodoro**, **109**, 27. **Arcangeli, Francesco**, **115**, 54, 55. **Ariani, Vincenzo**, **119**, 57. **Aringhi, Paolo**, **119**, 22. **Ariosto, Ludovico**, **119**, 56, 61. **Aristotele**, **117**, 9, 11, 12, 13, 15, 19. **Armenini, Giovan Battista**, **119**, 4, 22, 24. **Arnolfo di Cambio**, **109**, 12; **119**, 3, 19. **Arnoult de Nimègue**, **113**, 55, 57. **Arnaut des Moles**, **113**, 57. **Arpino (Cavaliere d')**, v. **Cesari Giuseppe**. **Arslan, Wart**, **111**, 39, 56. **ASPERTINI, AMICO**, **115**, 50. **Astegiano**, **111**, 44. **Aubert, Marcel**, **113**, 45, 53, 64. **Aurini, Guglielmo**, **109**, 53. **Averulino, Antonio**, v. **Filarete (il)**. **Azzolini-Ugurgieri, I.**, **119**, 11, 24.

B

Baciccio (Giovan Battista Gaulli, d. il), **111**, 51; **115**, 58, 61. **Bacone, Ruggero**, **109**, 30, 31; **117**, 26. **Baglione, Giovanni**, **111**, 22; **115**, 14; **117**, 53; **119**, 8, 27. **Baistrocchi, R.**, **111**, 13, 19. **Baldass, Ludwig**, **115**, 51,

53. Baldi, Antonio, 119, 60. *Baldinucci, Filippo*, 109, 30, 42, 43, 58; 113, 9, 26; 115, 14, 62; 119, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 26, 27. *Baldinucci, Francesco Saverio*, 111, 49, 52. Baldovinetti, Alessio, 113, 12, 28. Balestra, Antonio, 111, 37. *Baluze, Etienne*, 119, 34, 36, 47. Bapteur, Jean, 115, 23, 24, 25, 26, 34. *Barberini, Francesco*, 119, 8, 35, 39, 48. *Barbier de Montault, Xavier*, 117, 48. Barbieri (del), Alessandro, v. Fei. Bardellino, Pietro, 119, 51, 52, 56, 58, 59, 61, 63. *Bareste, E.*, 113, 60, 64. *Bargellesi, Giacomo*, 111, 45, 46; 117, 47. 'Barna', 113, 16. Barnaba, 113, 28. Barnaba da Modena, 113, 13, 21. Baroccio (Federigo Fiori, d. il), 115, 55. *Baroni, Costantino*, 109, 52, 53. *Baronti, Giuseppe*, 115, 47. *Barozzi*, 113, 31. *Barozzi, Giacomo*, v. Vignola. Bartolacci, Francesco, 119, 31. *Bartoli, Cosimo*, 117, 4, 5, 14. *Bartoli, Francesco*, 115, 19. Bartolomeo, 119, 18. Bartolommeo da Camogli, 119, 46, 50. Bartolommeo (frà), (Bartolommeo della Porta, de), 109, 61, 62; 113, 24, 28; 115, 6, 43. *Baruffaldi, Girolamo*, 113, 32. Basaiti, Marco, 113, 5, 18. Baschenis, Evaristo, 117, 54. Bassa, Ferrer, 119, 50. Bassano, Jacopo, 117, 46. BASSETTI, MARCANTONIO, 117, 29, 30, 31, 35, 36, 37. Bastiani, Lazzaro, 111, 34, 56. Battaglioli, Francesco, 111, 33. BATTISTELLO, (Giovann Battista Caracciolo, d. il), 109, 58-50; 111, 46-47. Battistello, (Giovann Battista Caracciolo, d. il), 111, 29; 117, 31, 33, 34. *Baudelaire, Charles*, 113, 67. *Baudi di Vesme, Alessandro*, 115, 19, 23, 24, 34. Bazzi, Giovan Antonio, v. Sodoma. Bearzi, B., 117, 29. Beauneveu, Andrea, 115, 31; 119, 44. Beccafumi, Domenico, 109, 61; 111, 13, 17. Becerra, Gaspare, 113, 37. Bedoli-Mazzola, Girolamo, 1 9, 60, 63, 64; 111, 16, 18. Belbello da Pavia, 115, 25. *Belforest (de), François*, 119, 36. Bellini (i), 113, 3, 5. Bellini, Gen'ile, 111, 34; 113, 5; 115, 15. Bellini, Giovanni, 111, 54; 113, 5, 10, 12, 18, 22, 27; 119, 11, 12, 25, 51. *Bellini Giovanni*, 113, 68. Bellini, Jacopo, 113, 5, 8, 17, 25. *Bellori, Giovan Pietro*, 111, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32; 115, 6; 117, 35. *Beltrami, Francesco*, 113, 17, 30. BEMBO, BONIFACIO, 111, 40-45. Bembo, Gian Francesco, 109, 55. Benedetto da Maiano, 117, 26. Benefial, Marco, 119, 56. *Benoit, François*, 119, 47. *Benoist, Luc*, 113, 27. BERENSON, BERNARD, 119, 67-68. *Berenson, Bernard*, 109, 9, 27; 111, 5, 6, 8, 9, 56; 113, 31; 115, 38, 39, 49. Bergognone, Ambrogio, 113, 11. *Bernardi, Marziano*, 115, 20, 23. Bernardino Siciliano, 111, 27. Bernasconi, 119, 60. BERNINI, GIAN LORENZO, 115, 61-64. Bernini, Gian Lorenzo, 111, 50; 115, 58; 119, 26. *Bernt, Walter*, 117, 51. Berrettini, Pietro, v. Pietro da Cortona. Berrugete, Alonso, 113, 33, 34, 36, 37, 39; 115, 41, 49. *Berteau, Ernesto*, 115, 20, 31. Berthold von Nördlingen, 115, 28. Bertoia, (Jacopo Zanguidi, d. il), 111, 14, 17. *Bertolotti, Antonio*, 109, 65; 111, 48, 52. *Bertoluzzi, Giuseppe*, 111, 14, 19. Betti, Niccolò, 109, 57. *Bettinelli, Saverio*, 115, 6, 15. *Bianchi-Bandinelli, Ranuccio*, 109, 30. Bigarny, 113, 37. Bilivert, Giovanni, 109, 58; 117, 37. *Bing, Siegfried*, 113, 63. Biografo del Brunelleschi, v. Nanetti, Antonio. Bissolo, Francesco, 113, 18. Bizzamanus, Angelus, 113, 28. Bizzamanus, Donatus, 113, 28. Bloemaert, Abraham, 113, 40. *Blum, Rudolph*, 109, 50; 115, 34. *Blunt, Anthony*, 113, 57, 28. BOCCACCINO, BOCCACCIO, 109, 53-55. Boccaccino, Boccaccio, 109, 51; 111, 45, 46. Boccaccino, Camillo, 109, 55. Boccati, Giovanni, 113, 12. Boccioni, Umberto, 109, 27. *Bologna, Ferdinando*, 111, 45, 46, 55; 113, 38, 39, 40, 42, 43; 115, 35; 119, 50, 51, 55, 60, 61, 62. Boltraffio, Giovanni Antonio, 113, 24. 'Bon Pinagrier', 113, 57. *Boni, Onafrio*, 113, 29. Bonino da Campione, 115, 12. Bonito, Giuseppe, 119, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 63. Bonnard, Pierre, 113, 63. *Bonnefoy, Yves*, 119, 47. *Bontemps*, 113, 62, 66. *Bonucci, Anicio*, 117, 5, 28, 29. Bor, Paulus, 117, 32. Borboni, Domenico, 119, 31. *Borenius, Tancred*, 113, 6, 7, 24, 25. *Borghini, Raffaello*, 115, 5, 15; 119, 27. *Borgia, Ca-*

millo, 113, 14, 29. *Borrassá*, Luis, 115, 29. *Borromeo*, *Federigo*, 115, 15. *Borromini*, (Francesco Castelli, d. il), 115, 17. *Borsook*, *Eve*, 119, 50. *Borzelli*, *Angelo*, 119, 52, 60, 63. *Boschini*, *Marco*, 115, 14, 15; 119, 12, 24, 25, 26. *Bosio*, *Antonio*, 115, 4, 5, 14; 119, 6, 17, 22. *Both*, 109, 46, 49. *Bottari*, *Giovanni*, 111, 19; 113, 23; 115, 5, 6, 10, 14, 15; 119, 23. *Bottari*, *Stefano*, 111, 6. *Botticelli*, *Sandro*, 113, 6, 10, 11, 12, 28. *Bouche*, *Honoré*, 119, 36. *Bousquet*, *Jacques*, 109, 44, 49. *Bouts*, *Albert*, 109, 67. *Bouts*, *Dirk*, 109, 67. *Boyer*, *Ferdinand*, 109, 49. *Boyer*, *Jean*, 113, 65. *Bragadin*, *Donato*, 111, 55; 113, 5. *Bramante*, *Donato*, 109, 52, 53; 119, 25, 26. *Bramantino*, (Bartolommeo Suardi, d. il), 119, 68. *Brandi*, *Cesare*, 113, 30; 117, 29. *Brandolese*, *Pietro*, 113, 31. *Bräuer*, *Heinrich*, 115, 63. *Breenbergh*, *Bartholomeus*, 117, 42. *Briganti*, *Giuliano*, 111, 20; 117, 30. *Bril*, *Paolo*, 109, 43, 46, 47, 49. *Brizio*, *Anna Maria*, 115, 20, 23, 31. *Brocard*, 119, 32. *Broederlam*, *Melchiorre*, 115, 28; 119, 44. *Brongniart* 113 59, 66. *Brasses (de)*, *Charles*, 115, 9, 17. *BRUNELLESCHI*, *FILIPPO*, 109, 3-31. *Brunelleschi*, *Filippo*, 117, 17, 23, 26; 119, 26. *Brunetti*, *Giulia*, 113, 25, 26, 28. *Buffalmacco*, 113, 28; 119, 14. *Buonaccorsi*, *Pietro*, v. *Perino del Vaga*. *Buonarroti*, *F.*, 119, 23. *Buonarroti*, *Michelangelo*, v. *Michelangelo*. *Bumaldo*, *Antonio*, 119, 25. *Burci*, *E.*, 109, 57. *Burckhardt*, *Jacob*, 119, 67. *Buron*, *Robert*, 113, 55. *Buron*, *Romain*, 113, 57. *Busati*, 113, 18. *Buti*, *Ludovico*, 109, 57. *Butinone*, *Bernardino*, 113, 31. *Buttafuoco*, *Gaetano*, 109, 53.

C

Caffà, *Melchior*, 111, 51. *Caffaro*, *Albino*, 115, 19, 33. *Cagiano de Azevedo*, *Michelangelo*, 109, 30. *Cagnacci*, *Guido*, 117, 37. *Cagnola*, *Guido*, 117, 44. *Cahen*, *Salvador*, *Georges*, 109, 50; 119, 48. *Calefati*, *Pietro*, 119, 7, 23. *Caliari*, *Paolo*, v. *Veronese*. *Calvet*, *Esprit*, 119, 36, 48, 49. *Cambis-Velleron (de)*, 119, 36. *Campagnola*, *Giulio*, 113, 5. *Campana*, *Dino*, 113, 67. *Campaña (de)*, *Pedro*, 113, 37, 38, 39, 40. *Campori*, *Giuseppe*, 111, 43, 45; 113, 29, 31; 117, 44, 45, 46, 48, 50. *Canaletto*, (Antonio Canal, d. il), 111, 33. *Caneto (abbé)*, 113, 65. *Canova*, *Antonio*, 113, 29. *Cantarini*, *Simone*, 115, 59. *CANUTI*, *DOMENICO MARIA*, 115, 57-61. *Capaccio*, *Giulio Cesare*, 111, 22; 117, 34. *Capanna*, *Puccio*, 113, 13. *Caporali*, *Bartolomeo*, 113, 14. *Caracciolo*, *Giovanni Battista*, v. *Battistello*. *Carosi*, *C.*, 109, 53. *CARAVAGGIO* (*Michelangelo Merisi*, d. il), 111, 21-32. *Caravaggio* (*Michelangelo Merisi*, d. il), 109, 59; 111, 47; 113, 43; 117, 35, 36, 51, 52, 54. *Carità*, *Roberto*, 109, 58; 117, 20, 32, 33, 35. *Caron*, *Antoine*, 113, 57. *Carpaccio*, *Vittore*, 111, 34, 54, 56; 113, 5, 12, 18; 119, 11. *Carpioni*, *Giulio*, 111, 37. *Carrà*, *Carlo*, 113, 69. *Carracci (i)*, 117, 49, 50; 119, 12, 13, 14. *Carracci*, *Agostino*, 117, 50. *CARRACCI*, *ANNIBALE*, 115, 53-57. *Carracci*, *Anni- bale*, 111, 23; 117, 35, 38, 49, 50; 119, 31. *Carracci*, *Antonio*, 115, 57; 117, 49. *Carracci*, *Ludovico*, 115, 55; 117, 47, 50. *Carta*, *Francesco*, 115, 34. *Carucci*, *Jacopo*, v. *Pontormo*. *Caselli*, *Cristoforo*, 117, 39, *Casimiro Romano*, *F.*, 113, 5, 23. *Casini*, *Vittore*, 109, 57. *Castagno* (del), *Andrea*, 113, 26, 28. *Castellani Tarabini*, *Ferdinando*, 109, 60, 65. *Castelnuovo*, *Enrico*, 119, 64, 65. *Catena*, *Vincenzo*, 113, 5, 10. *Cau- mont (de)*, *Arcisse*, 119, 37. *Causa*, *Raffaello*, 109, 58; 119, 60, 62. *Cavalcaselle*, *Giovan Battista*, 111, 8; 113, 25, 31; 119, 67. *Cavallari-Murat*, *Augusto*, 115, 20. *Cavallini*, *Pietro*, 119, 11. *Cavallino*, *Bernardo*, 117, 33, 42. *Cavazzoni*, *Francesco*, 119, 5, 23. *Ceccarelli*, *Pietro*, 119, 46. *Cecco di Pietro*, 113, 16. *Ceci*, *Giuseppe*, 119, 28, 53, 54, 60. *Cel- lano*, *Carlo*, 119, 20, 27. *Celestini*, *Celestino*, 113, 67. *Cellini*, *Benve-*

nuto, 113, 39. *Cellini, Pico*, 113, 23. *Cenni di Francesco*, 113, 11. *Cennini, Cennino*, 109, 31; 117, 19. *Cepparuli, Francesco*, 119, 60. *Cerano* (Giovanni Battista Crespi, d. il), 113, 40. *CERQUOZZI, MICHELANGELO*, 113, 43-44. *Cerquozzi, Michelangelo*, 117, 42, 53. *Cerri, Leopoldo*, 109, 53. *Cervantes (de), Miguel*, 119, 61, 62. *Cesari, Giuseppe* (d. Cavalier d'Arpino), 109, 42; 111, 30; 117, 31. *CESARIANO, CESARE*, 109, 51-53. *Cestaro, Giacomo*, 119, 61. *Chaix, Joseph M.*, 119, 40. *Chambaud, Victor*, 119, 46. *Chaplin, Charles*, 113, 69. *Charonton, Enguerrand*, 119, 30, 45. *Chastel, André*, 113, 27, 32, 45, 46; 115, 16. *Chiappelli, Alessandro*, 109, 30. *Chiarini*, 119, 62. *Chierici, Gino*, 119, 62. *Chobaut, H.*, 119, 46. *Chrétien, Felix*, 113, 57. *Ciccio, Lisetta*, 115, 19. *Ciacconio, Alfonso*, 115, 4; 119, 6, 8. *Ciampini, Giovanni*, 115, 4, 14. *Cibrario, Luigi*, 115, 19. *Ciccarelli de Senis, Petrus*, 119, 49. *Cicognara, Leopoldo*, 113, 20, 27, 29; 115, 17. *Cietario, Jacopino*, 115, 27. *Cignani, Carlo*, 111, 37. *Cima da Conegliano, Giovan Battista*, 113, 10, 26. *Cimabue*, 113, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 21, 26, 28, 51; 115, 11, 15; 119, 3, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 23, 25, 26. *Cinelli, Giovanni*, 115, 14; 119, 7, 18, 24, 26, 27. *Cipriani, Renata*, 111, 44; 115, 21. *Clark, Kenneth*, 113, 25; 115, 49. *Clemente di Chartres*, 113, 51. *Clouet (i)*, 113, 57. *Clovio, Giulio*, 113, 38. *Cochin, Charles Nicolas*, 115, 6, 8, 15, 17. *CODAZZI, VIVIANO*, 113, 43-44. *Coffetier, Nicolas*, 113, 61. *Colantonio*, 119, 20, 27. *Collobi-Ragghianti, Licia*, 111, 56. *Colombe, Jean*, 115, 24. *Colombe, Gabriel*, 119, 46. *Colonna, Angelo Michele*, 115, 60, 61. *Comolli, Angelo*, 113, 32. *Compton, Michael*, 109, 65. *Conca, Sebastiano*, 119, 53. *Constable, William George*, 109, 43, 49. *Cont. (de')*, Bernardino, 113, 24. *Corneille de Lyon*, 113, 57. *Correa de Vivar, Diego*, 113, 37. *Correggio* (Antonio Allegri, d. il), 109, 61, 62, 65; 111, 13, 17, 18, 20, 23; 113, 4, 21, 27, 33; 115, 53, 54, 55; 119, 11, 25. *Cosenza, G.*, 119, 60, 61. *Cossa (del), v. Francesco del Cossa, Costa, Lorenzo*, 109, 51; 111, 45; 113, 20, 24, 31. *Courajod, Louis*, 113, 65, 66. *Courthion, Pierre*, 109, 47, 50. *Cousin, Jean*, 113, 57. *Coxie, Michel*, 113, 42. *Craig, Gordon*, 113, 67. *Cranach, Luca*, 115, 39, 41. *Crescenzi, Giovanni Battista*, 109, 45, 46, 49. *Crespi, Giovan Battista, v. Cerano*. *Crisconius, Notar*, 119, 21. *Cristoforo da Bologna*, 119, 12. *Crivelli, Carlo*, 113, 8, 13, 14, 17, 18, 25. *Croce, Benedetto*, 119, 21, 28, 63. *Crowe, J. A.*, 113, 25, 31. *Crozet, René*, 113, 64. *Cust, Lionel*, 113, 24,

D

Daddi, Bernardo, 109, 33, 34, 35, 39, 40; 111, 5, 6, 7, 8, 9, 10; 113, 11, 12, 14. *Dainelli, A.*, 117, 29. *Dalbono, Carlo Tito*, 119, 52, 60, 62. *Da Morrona, Alessandro*, 113, 15, 17, 20, 30; 115, 17; 119, 27. *Dante Alighieri*, 109, 30; 117, 10; 119, 56, 61. *Danti, Ignazio*, 109, 13. *Danti, Vincenzo*, 117, 21, 29. *David, Louis*, 113, 29. *Davies, Martin*, 113, 24, 25, 26, 28, 29. *De Angelis, Desiderio*, 119, 51, 59. *De Angelis, Luigi*, 113, 30. *De Beatis, Angelo*, 119, 34, 47, 48. *De Chirico, Giorgio*, 109, 29. *De Coster, Adam*, 117, 51. *De Dominici, Bernardo*, 109, 60; 115, 13, 14, 18; 119, 9, 18, 19, 21, 22, 27, 28, 52. *De Dominici, Antonio*, 119, 52, 59, 63. *De Fonteny*, 119, 36. *Degenhart, Bernhard*, 115, 38. *Delaporte, Y.*, 113, 51, 65. *Delaroche, H.*, 113, 28. *Delaruelle, Etienne*, 119, 29, 46. *Delisle, Leopold*, 119, 48. *Dell'Acqua, Gian Alberto*, 117, 39. *Della Fratta Montalbano, Marco*, 119, 6, 23. *Della Molara, Giovanni*, 111, 50, 52. *Della Pergola, Paola*, 115, 49. *Della Valle, Guglielmo*, 113, 15, 16, 17, 20, 22, 30, 32; 115, 16; 119, 17, 28. *Delli, Dello*, 113, 28. *Del Migliore, Ferdinando Leopoldo*, 119, 7, 17, 18, 19, 24, 26, 27. *Delogu, Giuseppe*,

117, 54. De Matteis, Paolo, 119, 53. De Mura, Francesco, 119, 51, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63. *De Nicola, Giacomo*, 119, 47, 49. *D'Engenio Caracciolo, Cesare*, 119, 19, 20, 27. *Denifle, Heinrich*, 119, 29. Denuelle, Alexandre Dominique, 119, 37, 38, 39, 40, 49. *Deonna, Waldemar*, 115, 19, 33. *De Pagave, Venanzio*, 109, 52. *De Pietri, Francesco*, 111, 22; 119, 28. De Rossi, Angelo, 111, 48. De Rossi, Giovan Battista, 119, 63. De Rossi, Gian Giacomo, 109, 49. *De Rossi, Onorato*, 115, 19. Deruet, Claude, 109, 50. *Des Rues*, 119, 36. Desiderio da Settignano, 115, 15. *De Veras*, 119, 36. De Veris (i), 115, 22, 28. Diana, Benedetto, 111, 34; 113, 18. Diana, Giacinto, 119, 52, 56, 59, 61. Didron, Adolphe Napoléon, 113, 60, 61. *Dinocrate*, 109, 32. Dipre, Nicolas, 19, 30. Diziani, Antonio, 111, 38. Diziani, Gaspard, 111, 33, 90. Do, Giovanni, 109, 59. Dolci, Carlo, 111, 25. Dombet, Guillaume, 113, 56. *Domenichi, Ludovico*, 119, 7, 23. Domenichino (Domenico Zampieri, d. il), 113, 7; 115, 9. Donatello, 109, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 30; 113, 12, 36, 63; 117, 3, 23, 25, 26, 27, 28. Donato, 119, 45. *D'Orsi, Mario*, 119, 60. Dossi, Dosso, 111, 46; 117, 49. *Dostál, E.*, 119, 47. *Douglas, R. Langton*, 115, 39. Dovienko, Alexander, 111, 31. *Drost, Willi*, 117, 51, 54. *Duchesne, André*, 119, 36. Dürer, Albrecht, 109, 67; 113, 18, 57; 115, 41. *Dunlop, R.*, 113, 25. *Dupont, Jacques*, 113, 64. *Dupré-Théseider, Eugenio*, 119, 29. *Durandus, Guglielmo*, 113, 46. *Durrieu, Paul*, 115, 24, 34. *Dvorák, Max*, 119, 32, 47.

E

Edmunds, Sheila, 115, 34. Edoari, Giorgio, 111, 14, 19. *Ehrle, Francesco*, 119, 29, 38, 49. *Eisler, Robert*, 117, 44. *Elsheimer, Adam*, 109, 43, 47; 117, 41, 42. Ensor, James, 113, 68. *Eschilo*, 111, 29. Eyck (van), Hubert, 109, 66. Eyck (van), Jan, 113, 6, 12.

F

Fabriczy (von), Cornelius, 109, 30. *Facciolati, Jacopo*, 113, 3, 4, 6, 17, 19, 21, 22, 23. *Falco, Aymar*, 115, 33. *Falda, Giovanni Battista*, 109, 49. *Faldi, Italo*, 117, 48. Fanzago, Cosimo, 111, 22. *Fea, Carlo*, 113, 30. *Federici, Domenico Maria*, 119, 27. Fedini, Giovanni, 109, 57. Fei Alessandro, d. Alessandro del Barbiere, 109, 57. *Ferrari, Giulio*, 109, 51, 53. *Ferrari, Maria Luisa*, 111, 44. *Ferrari, Oreste*, 119, 62. Ferrata, Ercole, 111, 49. Ferrer, vedi Bassa. *Ferrario, Pietro*, 109, 49. Fidia, 111, 29. Filarete (Antonio Averulino, d. il), 109, 24, 26, 30; 119, 26. Filippo Napoletano, v. Angeli (d'), Filippo. Finson, Louis, 111, 25. *Fiocco, Giuseppe*, 111, 37, 39, 56. Fiori, Federico, v. Baroccio. Fischetti, Fedele, 119, 51, 53, 61, 63. *Flaminio da Parma*, 111, 43, 44, 45. *Flaubert, Gustave*, 109, 67. *Fleming, John*, 113, 6, 8, 23, 24. *Fogolari, Gino*, 111, 33, 38, 39. Fontana, Prospero, 113, 41. *Fontani, Francesco*, 115, 17. Foppa, Vincenzo, 113, 12. Forabosco, Gerolamo, 117, 37. *Fornery, Joseph*, 119, 49. Foschi, Pier Francesco, 113, 41; 115, 49. Fouquet, Jean, 109, 14; 113, 65. Fragonard, Alexandre Evariste, 113, 59; 119, 55, 56, 60. Franceschini, Marcantonio, 117, 41. Francesco del Cossa, 113, 26. Francesco di Cristofano, v. Franciabigio. Francesco del Fiore, 113, 8, 25. Francesco da Santacroce, 111, 56. Francia (Francesco Raibolini d. il), 113, 20, 22, 29, 32; 119, 14, 25. Franciabigio, 115, 43. Franco, Battista, 113, 41, 42. *Francucci, Scipione*, 111, 30. *Frankl, Paul*, 113, 55, 65. Franque, Jean Baptiste, 119, 30. FRIED-

LAENDER, MA J., 109, 66-68. Friedlaender, Max J., 109, 43, 49, 50; 113, 63; 115, 46. Friedlaender, Walter, 111, 27. Frugoni, Arsenio, 119, 50, Fueter, Eduard, 119, 3, 22. Fuga, Ferdinando, 119, 61. Fuger, Heinrich, 119, 51. Furini, Francesco, 117, 37. Fusciardi, Eugenio, 111, 53, Fyt, Jan, 117, 51.

G

Gabrielli, Anna Maria, 115, 20, 28, 29. Gaddi, Agnolo, 109, 31. GADDI, TADDEO, 109, 31-40; 111, 3-12. Gaddi, Taddeo, 113, 6, 10, 14, 28. Gagnère (de), Roger, 115, 3; 119, 35. Galante, Gennaro Aspreno, 119, 57, 62. Galasso, 119, 12. Gallina, Lodovico, 111, 36. Gamba, Francesco, 115, 19, 33. Gamba, Lattanzio, 111, 14. Gargiulo, Domenico, v. Micco Spadaro. Garin, Eugenio, 113, 4, 23. GAROFALO (Benvenuto Tisi d. il), 111, 45-46. Garofalo (Benvenuto Tisi, d. il), 109, 61; 113, 20, 24. Gascò, Juan, 113, 33. Gatti, Bernardino, 111, 20. Gaulli, Giovan Battista, v. Baciccio. Geertgen tot Sint Jans, 109, 67. Gelis-Didot, 119, 40. Gellée, Claude, v. LORRAIN. Gemignani, Ludovico, 111, 51. Gentile da Fabriano, 109, 29; 113, 5, 10, 18, 26; 119, 3. Gentileschi, Orazio, 111, 25, 26; 117, 32. George, 113, 28. Gera, v. Jacopo di Michele (d. il). Gérente, Alfred, 113, 61, 62. Ghiberti, Lorenzo, 109, 15, 16, 17, 31, 39, 40; 113, 7; 117, 5, 6, 28; 119, 3. Ghidiglia-Quintavalle, Augusta, 111, 19, 20. Ghirlandaio, David, 113, 28. Ghirlandaio, Domenico, 113, 28; 115, 41, 47, 48. Ghirlandaio (del), Ridolfo, 109, 9. Giambono, Michele, 109, 16; 113, 18. Giani, Felice, 119, 56. Giaquinto, Corrado, 119, 51, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 63. Gilio, Giovanni Antonio, 115, 15; 119, 5, 23. Giordano Luca, 119, 22, 28, 52, 53, 55, 57, 63. GIORGINI, SIMONE, 111, 48-53. Giorgino, Giovanni Battista, 111, 52. Giorgio da Erba, v. Edoari Giorgio. Giorgione, 111, 45; 113, 12, 22, 32. Gioseff, Decio, 109, 26, 27, 28, 29, 30. Giottino, 109, 33; 111, 11, 12; 113, 10, 12, 16, 28; 115, 15; 119, 39, 46. Giotto, 109, 10, 31, 32, 33, 34; 111, 4, 6; 113, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 51, 53; 115, 11, 13; 119, 3, 8, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 37, 39, 40, 51, 67. GIOVANNETTI, MATTEO, 119, 28-51, 63-66. Giovanni d'Alemagna, 113, 31. Giovanni di Balduccio, 109, 33, 34; 117, 3, 27. Giovanni da Bologna, 113, 18. Giovanni di Duccio da Siena, 119, 46. Giovanni di Luca da Siena, 119, 45. Giovanni da Milano, 109, 33; 111, 7, 10, 11, 12; 113, 16; 115, 30; 119, 46. Giovanni di Nicola, 113, 14, 15. Giovanni di Paolo, 119, 10. Giovanni da Udine, 113, 37. Giovannino de' Grassi, 111, 41. Girard, Joseph, 119, 29, 31, 39, 43, 45, 47. Giulio Romano (Giulio Pippi, d.), 111, 16, 20; 113, 27. Giunta, 113, 10. Giusto de' Menabuoi, 109, 33; 111, 11. Gobbo dei Carracci, 109, 47; 117, 53. Goes (van der), Hugo, 115, 40, 44, 45. Goethe, Wolfgang, 113, 8, 13, 24, 29; 117, 38; 119, 57, 62, 63. Goltzius, Hendrik, 117, 43. Golzio Vincenzo, 109, 65. Gomez, Moreno, Manuel, 113, 36. Gossard, 119, 40. Gossaert, Jan, v. Mabuse. Granacci, Francesco, 113, 25; 115, 49. Granberg, Olaf, 117, 44. Grande Mademoiselle, 119, 31. Grassi (de'), Giovannino, 115, 21, 26, 28. Grassi, Luigi, 113, 26; 115, 16; 119, 24, 25. Grayson, Cecil, 115, 4. Greco (Domenico Theotocopulos, d. el), 111, 56; 113, 36, 39, 40. Gregori, Mina, 109, 58; 111, 20; 115, 28, 49, 55; 117, 42. Greindl, 117, 54. Grève, Guillaume Ernest, 119, 31. Grinell, Robert, 113, 64. Grinten (van der), E., 113, 23. Grizio, Pietro, 119, 6, 23. Grodecki, Louis, 113, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 64, 65. Gronau, Georg, 115, 45. Grosley, Pierre Jean, 113, 3, 4, 23. Grossato, Lucio, 113, 31. Gruber, Jean Jacques, 113, 45, Gruter, Jan, 119, 48. Guariento, 113, 18. Guaspere (le), v. Poussin,

Gaspard. Guercino, (Giovan Francesco Barbieri, d. il), 117, 38, 49. *Guérin, Jacques*, 113, 44, 45. Guido da Bologna, 119, 12, 15. Guido da Siena, 113, 8, 11, 21, 28; 119, 10. *Guilhermy (de), Ferdinand*, 113, 65. *Guillemín, B.*, 119, 29. *Gussalli, F.*, 109, 54. *Guy, A.*, 113, 65.

H

Hackert, Filippo, 119, 58, 62. Hackert, Giorgio, 119, 58, 62. *Haffner, Enrico*, 115, 60. *Hagedorn (von), C. L.*, 113, 5, 23. Hals, Franz, 117, 37. Hassoux, 119, 37. *Hauteceur, Louis*, 113, 29. Hemmel, Peter, 113, 55. Hernandez, Jeronimo, 117, 41. Hesdin (de), Jacquemart, 119, 44, 49. *Hess, Jacob*, 109, 43, 49, 50. *Hillairet, Jacques*, 119, 29. *Hinks, Roger*, 111, 27, 29. *Hoberg, Hermann*, 119, 38, 44, 49, 50. *Hoogewerff, G. J.*, 109, 65. Hondecoeter, Melchior de, 117, 51. Hugford, Ignazio, 113, 6, 7, 15, 19, 20, 23, 24.

I

Ingres, Jean August Dominique, 113, 34. Innocenzo da Imola, 113, 24. *Ipparco*, 109, 25. Isacco da Imbonate, 115, 29.

J

Jacobello di Bonomo, 111, 55. Jacobello del Fiore, 113, 5; 119, 11. Jacopino da Tradate, 115, 27. Jacopo da Bologna, 119, 14, 25. Jacopo di Cione, 111, 6, 7, 11. Jacopo di Michele, d. il Gera, 113, 15. Jacopo di Paolo, 111, 7. Jacopo del Sellaio, 113, 12. Jacopo da Valenza, 113, 18. *James, Montague Rhodes*, 115, 34. *Janitschek, Hubert*, 117, 4, 28. *Janson, Horst Woldemar*, 109, 18, 29; 117, 29. JAQUERIO, GIACOMO, 115, 18-35. Jaquerio, Giovanni, 115, 33. Jervais, 113, 59. Johannes, Bucii, 119, 49. Johannes de Pisis, 113, 14. Joli, Antonio, 111, 33. Jones, Eduard, 113, 59. *Jongh (de), J.*, 117 54. Jordaens, Hans, 117, 53. Juan de Flandes, 113, 40. Juanes (de), Juan, 113, 37. Juanes (de), Macip, 113, 37. *Juniti, Franciscus*, 117, 28. Juarra, Filippo, 115, 11.

K

Kaftal, George, 115, 47. *Kallab, Wolfgang*, 119, 3, 22. *Kauffmann, Hans*, 117, 29. *Kehr, Paolo*, 111, 44. Keil, Ebherart, v. Monsù Bernardo, *Knab, Eckart*, 109, 43, 49. *Knapp, Fritz*, 115, 38, 48, 49. *Koch, R.*, 113, 66. *Kurth, Betty*, 119, 50. *Kurz, Otto*, 119, 28.

L

Labande, L. H., 119, 29, 32, 46, 47, 49. *Labarte*, 113, 64. *Laclotte, Michel*, 113, 27, 28, 29; 117, 41; 119, 51. Laer (van), Pieter, (d. il Bamboccio), 117, 42. Laffillée, Louis Henri, 119, 40. *Lafond, Jean*, 113, 45, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 65, 66. Lainée, Thomas, 119, 30. *Lami, Giovanni*, 115, 17. *Lamo, Pietro*, 119, 25. Lamy, Peronet, 115, 23, 24, 34. *La Lande (de), Joseph Jerome*, 115, 12, 18. *Landi, O.*, 119, 26. Landor, Walter Savage, 113, 25. Lanfranco, Giovanni, 115, 58; 117, 30, 31, 35; 119, 31. *Langlois*, 113, 66. *Lanson, R.*, 115, 14. *Lanzi, Luigi*, 109, 62; 111, 13;

113, 5, 6, 8, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 31, 32; 115, 16; 119, 13, 17, 27, 28. *La Rochefoucauld (de), François*, 109, 67. *Lassus, Jean Baptiste Antoine*, 113, 61. *Lasteyrie (de), Ferdinand*, 113, 61, 64, 65. *Lastri, Marco*, 113, 24, 25; 115, 8, 15, 17; 119, 17. *Lauer, Philippe*, 115, 34. *Laurent-Drapier*, 119, 36. *Laurent, M. H.*, 119, 48. *Lauts, Jan*, 117, 52. *Lavaggi, Giacomo Antonio*, 111, 49. *La Valfenière (de), François*, 119, 30. *Lecuyer, Jean*, 113, 57. *Leger, Fernand*, 113, 63. *Le Gros, C.*, 119, 49. *Legros, Pierre II*, 111, 48, 51. *Leibnitz, Gottfried*, 119, 52. *Lenoir, Alexandre*, 113, 58, 59, 65, 66. *Léon, Paul*, 113, 65, 66. *Leonardo da Vinci*, 109, 14, 25, 28, 30, 60; 115, 40, 42, 43, 49; 117, 11; 119, 68. *Leonardo da Vinci*, 115, 17. *Leone Marsicano*, 115, 9. *Leoni, Leone*, 113, 37. *Leoni, Pompeo*, 113, 37. *Le Prince, Engrand*, 113, 57. *Levieil, Pierre*, 113, 59. *Levieux, Reinaud*, 119, 31, 36. *Liberale da Verona*, 113, 24. *Liberi, Pietro*, 117, 39. *Libri (dai), Girolamo*, 113, 24. *Lichtemberg, Georg Christoph*, 109, 67. *Licini, Osvaldo*, 113, 68. *Liebermann, Max*, 109, 66. *Lieferinxe, Josse*, 119, 30. *Ligozzi, Giacomo*, 109, 56. *Limbourg (de), Pol*, 115, 26. *Lindberg, Henrik*, 109, 27, 28. *Lioni, Ottavio*, 117, 36. *Lippi, Filippino*, 113, 6, 12, 35; 115, 41, 44, 45, 47, 48, 49; 117, 29. *Lippi, Filippo*, 113, 6, 11, 28, 29. *Lissippo*, 115, 64. *Liss, Johann*, 115, 54, 55, 56. *Llaguno y Amirola, Eugenio*, 109, 49. *Locke, John*, 119, 36. *Lodoli, Carlo*, 113, 4, 5, 6, 17, 19, 27; 115, 17. *Loeser, Charles*, 115, 48; *Lomazzo, Paolo*, 109, 17, 19; 119, 7, 24. *Lombardini, Paolo*, 111, 44. *Longhi, Alessandro*, 111, 36, 37, 39. *Longhi, Pietro*, 111, 33, 38, 39, 54. *Longhi, Roberto*, 109, 10, 27, 30, 47, 62, 65; 111, 19, 20, 37, 38, 40, 45, 46, 53, 54, 55, 56; 113, 25, 32, 33, 36, 38, 41, 50; 115, 15, 18, 35, 38, 41, 49, 50, 54, 63, 64; 117, 29, 47, 53; 119, 25, 47, 50, 55, 61, 63, 64. *Loo (de), Hulin*, 109, 66. *Lopez Martínez, Celestino*, 113, 41. *Lorenzetti (i)*, 119, 14, 66. *Lorenzetti, Ambrogio*, 119, 42, 50, 65. *Lorenzetti, Costanza*, 119, 61, 63. *Lorenzetti, Pietro*, 109, 33, 34; 111, 5; 113, 15, 28, 51. *Lorenzetti, Ugolino*, 119, 21. *Lorenzo di Bicci*, 113, 16, 28. *Lorenzo da Bologna*, 119, 12. *Lorenzo di Credi*, 113, 22; 115, 47. *Lorenzo Veneziano*, 113, 18, 21, 23; 115, 13. *Lorrain, Charles, v. Mellin, Charles*. *LORRAIN, CLAUDE*, 109, 41-50. *Lotti, Betto*, 113, 66, 69, 70. *Lotto, Lorenzo*, 111, 56. *Loubières (de), Jean*, 119, 44. *Lucas van Leyden*, 115, 41. *Lusson, Antoine*, 113, 61. *Luteri, Giovan Battista, v. Dossi, Dosso*. *Luzio, Alessandro*, 111, 21.

M

Mabuse (Jan Gossaert, d. il), 113, 35. *Machiavelli, Niccolò*, 119, 28. *Machuca, Pedro*, 113, 33, 34, 35, 36, 37, 42. *Macrino d'Alba*, 115, 27. *Madame Charles*, 119, 37. *Maestro dell'Altare di Fabriano*, 111, 9. *Maestro dell'Annunciazione di Aix*, 113, 56. *Maestro di Arquà*, 111, 55. *Maestro del Buon Samaritano*, 113, 52, 65. *Maestro della Cappella Rinuccini*, 111, 12. *Maestro di Chantilly*, 111, 5. *Maestro del codice di S. Giorgio*, 119, 45, 66. *Maestro del 'Cuer d'Amour Espris'*, 113, 55. *Maestro di Flémalle*, 109, 66. *Maestro della Guardaroba*, 119, 45. *Maestro Honoré*, 113, 53. *Maestro di Jacques Coeur*, 113, 55. *Maestro dei Lallemand*, 113, 55, 65. *Maestro della Maddalena*, 113, 15. *Maestro della Madonna Rucellai*, 119, 21. *Maestro della Morte della Vergine*, 113, 52. *Maestro di Moullins*, 113, 56, 65. *Maestro della Nuova Alleanza*, 113, 52. *Maestro delle Ore di Rohan*, 113, 55. *Maestro delle Ore di Boucicaut*, 115, 26. *Maestro delle Reliquie di S. Stefano*, 113, 52. *Maestro del Rosario*, 113, 33. *Maestro di Saint Lubin*, 113, 52, 64, 65. *Maestro dei SS. Ermagora e Fortunato*, 119,

47. Maestro di S. Felice, 113, 33. Maestro di S. Gaggio, 113, 11. Maestro di S. Giorgio, 115, 35. Maestro di S. Pietro a Oville, 113, 10. Maestro di San Torpè, 113, 16. Maestro delle Tavole Aix-Lehman, 119, 51. Maestro delle Vele, 109, 27, 34. Maestro del 'Vitae Imperatorum', 115, 26. *Maffei, Scipione*, 113, 5, 6, 17, 19, 20, 21, 23; 115, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18; 119, 17. Maggiotto (i), 111, 33. Maggiotto, Jacopo, 111, 39. *Magliabechi, Antonio*, 119, 15, 18, 25. *Mahon, Denis*, 111, 28. *Maillet-Guy, Luc*, 115, 21, 33, 34. Mainardi, Sebastiano, 113, 25. *Maiuri, Amedeo*, 119, 62. *Mâle, Emile*, 113, 47, 50, 51. *Mallé, Luigi*, 113, 20; 117, 28. *Malvasia, Carlo Cesare*, 113, 19, 32; 115, 14; 119, 6, 7, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 27. Mancini, Antonio, 113, 69. *Mancini, Giulio*, 111, 21, 22; 117, 28, 30, 32, 35, 49, 50; 119, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 22, 23, 24. Manessier, Alfred, 113, 63. Manet, Edouard, 117, 31. *Manetti, Antonio*, 109, 3, 5, 16, 19, 21, 22, 26, 27, 30. *Mann, Thomas*, 109, 67. Manno di Bandino, 119, 12, 25. Mansueti, Giovanni, 111, 34. Mantegna, Andrea, 109, 17, 20; 113, 3, 5, 8, 12, 14, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 31, 32; 115, 16, 27; 119, 11, 21, 25. *Manteyer (de), Georges*, 119, 48. *Manzuoli, Niccolò*, 115, 52, 53. *Marangoni, Matteo*, 111, 24. Marcal de Sax, 115, 33. Marcantonio Bolognese, 113, 40, 57. *Marcel, Adrien*, 119, 46. *Marco dal Pino*, 113, 8; 119, 21, 27. Marco da Siena, v. Marco dal Pino. Marco di Pino, 113, 38, 39, 42. Margheritone, 113, 28; 119, 14, 16. *Mariacher, Giovanni*, 111, 54, 55, 56. Marieschi, Jacopo, 111, 33, 34, 38, 39. Marinetti, Antonio, 111, 38. *Marino, Giovanni Battista*, 109, 49. *Mariotti, Annibale*, 113, 30, 32. *Marle (van), Raymond*, 109, 33; 111, 56; 115, 38, 42, 47. Martini, Simone, 113, 10, 11, 15, 28, 51; 119, 10, 11, 14, 21, 25, 28, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 64, 65. Martorell, Bernardo, 115, 35. Masaccio, 109, 9, 10, 13, 16, 23, 27, 28, 30; 113, 6, 7, 10, 11, 12, 21, 24, 28; 115, 6, 16; 117, 23, 29; 119, 3, 10, 21. Maso di Banco, 109, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40; 111, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; 113, 10; 119, 44, 66. Maso da San Friano, 109, 57. Masolino da Panicale, 109, 9, 16, 27; 113, 11, 12, 28; 117, 29. *Massilian*, 119, 39. Masuccio, 119, 21. *Mathey, François*, 113, 45, 63, 64. Matteo da Viterbo, 119, 64, 65, 66. Matteo di Giovanni, 113, 16, 21. Matteo di Paolo, 119, 10. *Matteucci, Anna Maria*, 117, 39, 40, 41. *Mayer, August Liebmann*, 113, 41. Mazo (del), Juan Bautista Martinez, 109, 49. Mazzola, Filippo, 109, 51, 53. Mazzola, Francesco, v. Parmigianino. Mazzolino, Ludovico, 111, 46. Mazzuoli, Giuseppe, 111, 48, 51. *Mecherini, Giacomo*, 113, 25. *Meiss, Millard*, 119, 33, 38, 47, 50, 51. Meister Francke, 115, 28. *Mella, Carlo Emanuele*, 115, 33. Mellin, Charles, Le Lorrain, 109, 44, 49. Melone, Altobello, 109, 55. Memling, Hans, 113, 6, 17. Memmi, Lippo, 119, 38, 46. Memmi, Tederico, 119, 46. Memmo, Andrea, 113, 4, 23, 32. Mengs, Raffaello, 119, 52, 53. *Merimée, Prosper*, 113, 60; 119, 37, 49. *Merula, Pellegrino*, 111, 44. Méryon, Charles, 117, 67. *Mesnil, Jacques*, 109, 27. *Mesplé, P.*, 119, 47. *Meyer, V.*, 113, 65; 117, 54. Micco Spadaro (Domenico Gargiulo, d.), 117, 42. *Michaud junior*, 113, 27. *Michel, André*, 113, 64. *Michel, Paul Henri*, 117, 5, 28. Michelangelo Buonarroti, 111, 16; 113, 4, 9, 37; 115, 15; 117, 5, 13, 19, 21; 119, 3, 4, 5, 26, 67. Michele di Matteo, 113, 18. Michelino di Besozzo, 111, 55; 115, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 32. *Michiel, Marc'Antonio*, 119, 27. *Middeldorf, Ulrich*, 117, 29. Miel, Jan, 109, 49. Mignard, Nicolas, 119, 30. *Migne*, 113, 49. *Milanesi, Gaetano*, 109, 40; 119, 26. Milicua, José, 113, 35, 41. *Milizia, Francesco*, 109, 20, 30; 115, 8, 12, 16, 17. Minga (del), Andrea di Mariotto, 109, 57. *Mini, Paolo*, 119, 7, 23. Mitelli, Agostino, 115, 60, 61. Mocetto, Girolamo, 113, 8. *Molaioli, Bruno*, 113, 29. *Molano, Giovanni*, 119, 5, 23. *Molin, Girolamo Ascanio*, 113, 18, 31. *Mollat, Guillaume*, 119, 29, 46, 47, 49, 50. *Molmenti, Pompeo*,

111, 35, 39; Momper (de) (i), 109, 65. Momper (de), Johannes, 109, 65, 66. Momper (de), Joost, 109, 65. Momper (de), Joost II, 109, 66. Momper (de), Pieter, 109, 66. MONDO, DOMENICO, 119, 51-63. *Mondo, Marco*, 119, 56, 57. *Mondolfo, Rodolfo*, 117, 28. *Mongan, Agnes*, 115, 53, 57. *Mongiello, Giovanni*, 119, 63. *Monkhous, Cosmo*, 113, 27. Monnot, Pierre Etienne, 111, 48, 49. *Monod, Gabriel*, 119, 34. 'Monsù Bernardo' (Keil Ebherart, d.), 109, 65. 'Monsù Leandro' (Reder Cristiano, d.), 109, 65. 'Monsù X' v. Momper (de), Johannes. *Montabert (de), Paillet*, 113, 25. Montagna, Bartolommeo, 113, 12. Montañes, Martinez, 113, 41. *Montalbani, Ovidio*, 119, 6, 12. *Monteforte, Antonio*, 119, 57. *Monteyer (de), G.*, 119, 49. *Montfaucon (de), Bernard*, 115, 3, 4, 14, 15; 119, 35, 48. *Montor (de), Artaud*, 113, 6, 11, 13, 17, 24, 27, 28, 30, 32. *Montreuil (de), Pierre*, 113, 53. *Morales (de), Luis*, 113, 37, 38. *Morandini, Francesco*, v. Poppi. *Morelli, Giovanni*, 115, 44; 119, 67. *Morelli, Jacopo*, 113, 32. *Morelli, Niccolò*, 111, 52. *Morreni, Domenico*, 109, 29. *Moretti, Cristoforo*, 115, 27. *Moretti, Giuseppe*, 111, 33. *Morigia, Paolo*, 119, 7, 23. *Morisani, Ottavio*, 119, 27, 52, 60. *Morlaiter, Gian Maria*, 111, 38, 39. *Morlotti, Ennio*, 113, 69. *Moroni, Gaetano*, 113, 29. *Moschini, Gian Antonio*, 111, 36, 39; 113, 23, 25, 30. *Moschini-Marconi, Sandra*, 111, 27, 30, 31, 39. *Mostaert, Jan*, 109, 67. *Mrozinska, Maria*, 115, 57. *Müntz, Eugène*, 119, 23, 38, 39, 45, 47, 49 8., *Muratori, Ludovico Antonio*, 115, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18; 119, 17. *Muss, Charles*, 113, 59. *Mustilli, D.*, 109, 30. *Muti, Giovanni Battista*, 109, 44. *Muzio, Girolamo*, 119, 6, 23.

N

Nagler, G. Kaspar, 119, 62. *Naldini, Battista*, 109, 57. *Naldini, G.*, 115, 53. *Nannini, Mario*, 113, 68. *Napoli-Signorelli, P.*, 119, 52, 54, 60 61, 62. *Nardi, Angelo*, 111, 47. *Natali, Giulio*, 113, 22, 31. *Nepote*, 115, 19. *Nibby, Antoine*, 117, 48, 50. *Nicola da Guardiagrele*, 115, 36. *Nicola Pisano, v. Pisis (de), Niccolò*. *Nicolini, Fausto*, 119, 27. *Nicolò di Pietro*, 113, 17. *Nicolson, Benedict*, 117, 47. *Noack, Fr.*, 111, 48; 117, 42. *Nostradamus, Cesare*, 119, 35, 48. *Novak, Grga*, 115., 53. *Novati, Francesco*, 111, 44. *Novelli, Francesco*, 113, 31. *Nuvolone, Francesco*, 111, 49. *Nuzi, Allegretto*, 111, 5, 6, 9.

O

Oertel, Richard, 109, 10, 28. *Oettingen (von) Wolfgang*, 109, 30. *Offner, Richard*, 109, 34; 111, 5, 7, 9, 10, 28. *Oidtmann, Heinrich*, 113, 58. *Oldfield*, 113, 59. *Olschki, Leonardo*, 109, 25. *Opicinus de Canistris*, 119, 45, 50. *Orazio*, 119, 16. *Orbaan, Joh. Albert Franziskus*, 109, 50; 111, 23. *Orcagna (gli)*, 111, 7, 11. *Orcagna, Ancrea*, 109, 31; 111, 11; 119, 39. *Orcagna, Mariotto*, 113, 28. *Orcagna, Nardo*, 111, 11; 113, 11. *Ordoñez, Bartolomé*, 113, 37. *Orlandi, Pellegrino*, 119, 60. *Orsi, Lelio*, 111, 17, 18, 20. *Orsini, Baldassarre*, 113, 30, 32. *Orsone, v. Urso da Bologna*. *Ortolano (G. B. Benvenuti, d. l')*, 111, 46. *Osorio, Jeronymo*, 119, 7, 23. OTTINI, PASQUALE, 117, 29, 31, 37. *Ottley, William Young*, 113, 10, 13, 20, 21, 22, 27, 32. *Ottoni, Lorenzo*, 111, 48, 51, 52. *Ozzola, Leandro*, 109, 50.

P

Paatz, Walter e Elisabeth, 109, 30. *Pacheco, Francisco*, 113, 41, 42. *Paecht, Otto*, 111, 44; 115, 28; 119, 49, 50. *Pacini*, 119, 62. *Paggi, Giovan Bat-*

tista, 119, 4, 7, 23. *Palazzeschi*, Aldo, 113, 69. *Paleotti*, Gabriele, 119, 5, 23. *Palissy (de)*, Bernard, 113, 57, 65. *Pallucchini*, Rodolfo, 109, 65; 111, 54, 55, 56. *PALMA*, JACOPO, il Giovane, 115, 50-53. *Palma*, Jacopo, il Giovane, 117, 30, 31. *Palomino*, Antonio, 113, 42. *Pancotti*, Vincenzo, 109, 51, 53. *Panetti*, Domenico, 113, 24. *Panofsky*, Erwin, 109, 66; 119, 5, 23, 33, 38, 47, 50. *Pansier*, P., 119, 47. *Panvinio*, Onofrio, 115, 4; 119, 6, 23. *Paolo Diacono*, 115, 17. *Paolo di Maio*, 119, 61, *Paolo da Siena*, 119, 46. *Paolo Uccello*, 109, 4, 14, 15, 16, 23, 27, 28, 29; 113, 28; 117, 25. *Paolo Veneziano*, 111, 55. *Parisel*, François Georges, 111, 29. *Parmigianino* (Francesco, Mazzola, d. il), 109, 51, 60, 62, 63, 64; 111, 13, 15, 16, 17, 18, 20. *Parrocel*, Etienne, 119, 32. *Parrocel*, Ignace, 119, 32, 36. *Parrocel*, Louis, 119, 32. *Parrocel*, Pierre, 119, 32. *Pasinelli*, Lorenzo, 115, 59. *Passarotti*, Bartolomeo, 113, 41. *Passeri*, Giovanni Battista, 109, 49, 50. *PASSIGNANO*, DOMENICO, 109, 55-58. *Pastor (von)*, Ludwig, 119, 47. *Patch*, Thomas, 113, 7, 10, 24. *Pattison*, 109, 43, 44, 49. *Paturelli*, Ferdinando, 119, 60, 62. *Pauwels*, M. H., 113, 40. *Pecchiai*, Pio, 111, 52. *Peiresc (de)*, Fabri, 119, 35, 48. *Pelacani*, Biagio, 109, 22; 117, 26. *Pelerin*, Jean, 109, 13, 14. *Pemàn*, César, 115, 34. *Pericoli*, Nicolò, v. *Tribolo*. *Perino del Vaga* (Pietro Buonaccorsi, d.), 113, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 43. *Persico*, Paolo, 119, 61. *Perugino* (Pietro Vannucci, d. il), 113, 10, 11, 12, 14, 20, 22, 28, 35; 115, 41; 119, 23. *Peruzzi*, Baldassarre, 109, 17; 113, 36. *Pesellino*, Francesco, 113, 10, 28. *Petraccone*, Enzo, 119, 28. *Petrarca*, Francesco, 117, 10, 12; 119, 28, 38, 47, 56, 61. *Petrolino*, 119, 10. *Peytavi*, Antoni, 113, 33. *Piccioni*, Matteo, 117, 35. *Piccolomini*, Alessandro, 119, 6, 23. *Pier Francesco Fiorentino*, 113, 10. *Piero di Cosimo*, 113, 11, 12, 28; 117, 11. *PIERO DI COSIMO*, 115, 36-50. *Piero della Francesca*, 109, 14, 24, 28; 111, 56; 119, 25. *Piero da Cortona* (Pietro Berrettini, d.), 115, 17, 59. *Piero da Viterbo*, 119, 41, 45. *Pignatti*, Teristo, 115, 57. *Piller*, 113, 64. *Pilo*, Giuseppe Maria, 111, 39. *Pindemonte*, Ippolito, 115, 11, 18. *Pinetti*, Angelo, 117, 39, 41. *Pino*, Marco, v. *Marco dal Pino*. *Piombo (del)*, Sebastiano, 113, 34, 39. *Pintard*, René, 119, 48. *Pippi*, Giulio, v. *Giulio Romano*. *Pippo Tesauro*, 119, 21. *Pisanello*, 113, 14; 115, 25, 27; 117, 29. *Pisano*, Andrea, 109, 34. *Pisano*, Giovanni, 117, 3, 27. *Pisis (de)*, Nicolò, rNicola Pisano), 113, 10; 119, 3, 20. *Pittoni*, Giovan Battista, 111, 33, 38. *Planiscig*, Leo, 113, 32; 117, 27, 29. *Platter*, Felix, 119, 34, 48. *Platter*, Thomas, 119, 34, 48. *Poccetti*, Bernardino, 109, 57. *Poelenburg (van)*, Cornelis, 117, 42. *Policleto*, 119, 26. *Polidoro da Caravaggio*, 109, 19, 20. *Pollaiuolo*, Antonio, 113, 9, 10, 26. *Pollaiuolo*, Piero, 113, 26. *Pomarancio*, Cristoforo, 109, 45. *Pontormo* (Iacopo Carucci, d. il), 111, 17; 1113, 36; 115, 41. *Popham*, Arthur Ewart, 113, 25, 31; 115, 49. *Poppi* (Francesco Morandini, d. il), 109, 56, 57. *Porcher*, Jean, 115, 34. *Porée (de la)*, Gilbert, 113, 48. *Possevino*, Giovan Battista, 119, 6, 23. *Post*, Chandler R., 113, 33, 35. *Pouncey*, Philip, 113, 25, 31. *Pourbus*, Frans, 111, 21. *Poussin*, Gaspare, 109, 49. *Poussin*, Nicola, 109, 43, 47, 49; 119, 31. *Pozzo*, Andrea, 111, 48, 49, 51, 52; 115, 61. *Preti*, Mattia, 115, 58; 119, 53. *Procissi*, Angiolo, 109, 31. *Pseudo-Euclide*, 109, 25. *Pucci*, Angiolo, 113, 28. *Prijateli*, Kruno, 115, 53. *Procacci*, Ugo, 109, 30, 32; 113, 7, 24. *Puccio di Simone*, 111, 5, 9, 10. *Puerari*, Alfredo, 109, 54, 55; 111, 20, 44, 54. *Puligo*, Domenico, 109, 62, 63.

Q

Quintavalle, Armando Ottaviano, 111, 20. *Quintavalle*, Augusta, v. *Ghidiglia Q.*, A. *Quirizio da Murano*, 111, 56; 113, 17.

R

Rackham, Bernard, 113, 59. *Raffaello, Sanzio*, 109, 17, 60, 61, 62, 63; 111, 16; 113, 3, 6, 9, 11, 19, 21, 24, 26, 28, 36, 37; 115, 15, 16, 43; 119, 3, 4, 5, 12, 25. *Ragghianti, Carlo Ludovico*, 111, 43. *Raggi, Antonio*, 111, 51. *Raibolini, Francesco*, v. *Francia* (il). *Raimondi, Marcantonio*, v. *Marcantonio Bolognese*. *Rainaldi, Carlo*, 111, 48. *Rainaldi, Francesco*, 111, 49. *Ranghiasci, Sebastiano*, 113, 30. *Raverti, Matteo*, 115, 27. *Rebora, P.*, 113, 25. *Reder, Cristiano*, v. 'Monsù Leandro'. *Rembrandt van Rijn*, 111, 29; 117, 37. *Renato d'Angiò*, 119, 30. *Reni, Guido*, 111, 25; 113, 27; 117, 35; 119, 31. *Renouard, Yves*, 119, 29. *Requin, Henri*, 119, 46. *Resta, Sebastiano*, 113, 23; 119, 24. *Reynolds, Joshua*, 113, 7, 59. *Ribault, J.*, 119, 40. *Ribera, Giuseppe*, 109, 59, 60. *Ricci, Amico*, 117, 35. *Ricci, Corrado*, 109, 57. *Riccone d'Arezzo*, 119, 41, 45. *Richa, Giuseppe*, 113, 6, 23. *Rico, Andrea*, 113, 11, 28. *Ridolfi, Carlo*, 115, 14; 117, 43, 44, 46; 119, 11, 20, 24, 25. *Ring, Grete*, 113, 56. *Risner, Federico*, 109, 6. *Ritter von Perger, A.*, 117, 44. *Rivière (de la), Polycarpe*, 119, 35, 48. *Robbia (della), Luca*, 117, 26. *Robert, Pierre*, 113, 59, 60. *Roberti, Ercole*, 113, 10, 12, 19, 26; 119, 25. *Roberto di Odorisi*, 119, 50, 51. *Robin, André*, 113, 55. *Robin de Romans*, 119, 50. *Robusti, Jacopo*, v. *Tintoretto*. *Roissy (de), Pierre*, 113, 46. *Romanino, Gerolamo*, 109, 55. *Rombouts, Theodoor*, 117, 51, 52, 53. *Rondani, Francesco Maria*, 109, 60, 61, 64. *Rondolino, Ferdinando*, 115, 19, 33. *Romei, Annibale*, 119, 6, 23. *Roques, Marguerite*, 119, 50. *ROSAL, OTTONE*, 113, 66-70. *Roscoe, William*, 113, 8, 10, 25, 26. *Rosini, Giovanni*, 119, 28. *Rosselli, Cosimo*, 113, 25; 115, 46, 47, 48. *Rossellino, Bernardo*, 119, 3. *Rossetti, Giovanni Battista*, 111, 39. *Rossi, Mariano*, 119, 63. *Rosso Fiorentino*, 109, 61, 62; 111, 17; 113, 36, 57. *Roussel, Xavier*, 113, 63. *Roviale Spagnuolo*, 113, 42, 43. *Rubens, Pietro Paolo*, 115, 55, 56, 60, 64; 117, 51, 53. *Rubió y Lluch, Antonio*, 119, 50. *Ruffino, I.*, 115, 33. *Rufini, Emilio*, 111, 48. *Rusconi, Camillo*, 111, 48, 49; 51, 52. *Rumohr (von), Carl Friedrich*, 113, 22, 32; 115, 16.

S

Sacchetti, Franco, 109, 31; 111, 12. *Sacchi, Andrea*, 115, 59. *Sachs, Paul*, 115, 53, 57. *Sadeler, Raphael junior*, 117, 47. *Saint-Georges (de), H.*, 113, 27. *Salimbeni, Ventura*, 117, 39. *Salini, Mao*, 117, 50, 51, 52. *Salmi, Mario*, 109, 10, 28, 29; 111, 8. *Salomon, Richard*, 119, 50. *Salerno, Luigi*, 119, 8. *Salviati, Francesco*, 113, 39, 42. *Salvini, Roberto*, 111, 17, 20; 115, 39. *Samek-Ludovici, Sergio*, 111, 52; 119, 26. *Sammartino, Giuseppe*, 119, 61. *Sampieri, P.*, 111, 22. *Sandberg-Valalà, Evelyn*, 113, 23; 115, 11. *Sandart (van), Joachim*, 109, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49; 111, 22; 117, 42, 51. *Sanminiatelli, Donato*, 115, 49. *Sano di Pietro*, 113, 11. *Sanpaulesi, Piero*, 109, 11, 14, 20, 26, 27, 28, 30, 31. *Sansovino, Francesco*, 119, 7, 23. *Santacroce (i)*, 113, 5. *Santangelo, Antonino*, 111, 20. *Santi di Tito*, 109, 56, 57. *Sapori, Armando*, 109, 30. *Saraceni, Carlo*, 111, 25; 117, 30, 31, 32, 35. *Sarnelli, Pompeo*, 119, 20, 27. *Sarto (del), Andrea*, 109, 57, 62, 63; 113, 27; 115, 6, 41, 43. *Sassetta (Stefano di Giovanni, d. il)*, 119, 66. *Sasso, Giovanni Maria*, 113, 8, 17, 20, 30, 31. *Scannelli, Francesco*, 119, 12, 25. *Scarabelli, Luciano*, 109, 53. *Scaramuccia, Luigi*, 111, 22. *SCARSELLINO (I. Scarsella, d. lo)*, 117, 46-50. *Schafer, J.*, 119, 38, 48, 49. *Scharf, Alfred*, 115, 45, 49. *Schiavone (Andrea Meldolla, d. lo)*, 117, 46. *Schlosser (von), Julius*, 119, 15, 27, 30; 113, 8,

24, 28; 119, 5, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28; *Schmarsow, August*, 109, 9, 10. 13, 27, 28. *SCHOENFELD, JOHANN HEINRICH*, 117, 41-43. *Schopenhauer Arthur*, 109, 67. *Schultz, Enrico Guglielmo*, 119, 28. Scipione da Gaeta, 119, 23. *Seccombe, Th.*, 113, 25. Semitecolo, Nicolò, 113, 18. Sérusier, Paul, 113, 63. Sesone, Francesco, 119, 60. *Sestieri, Ettore*, 117, 48, 50. *Shakespeare, William*, 111, 29. *Sicardo da Cremona*, 113, 46. *Sigismondo, Giuseppe*, 119, 62. Signorelli, Luca, 113, 10, 26, 29; 115, 37. Silvestro, Camaldolese, 113, 10. Simone da Cusighe, 113, 18. *Sinibaldi, Giulia*, 113, 25, 26, 28. *Sirén, Osvald*, 111, 6, 7, 45. Sluter, Claus, 119, 65. *Snyders, Frans*, 117, 50, 51, 52, 54. Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, d. il), 111, 13, 17. Soffici, Ardengo, 113, 70. Solari, Tommaso, 119, 61. Solario, Andrea, 113, 60. *Soli, Giuseppe*, 109, 60, 64. Solimena, Francesco, 119, 21, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 61. *Soprani, Raffaello*, 115, 14. SPADARINO (Giovanni Antonio Gallo, d. lo), 117, 30, 32, 33, 34, 35, 37. Spanzotti, Martino, 115, 27. Spinello Aretino, 113, 7, 10, 16, 28, 32. Spranger, Bartholomeus, 113, 40; 117, 48. Squarcione, Francesco, 113, 5, 23. Starace, Girolamo, 119, 51, 63. Starnina, Gherardo, 113, 6, 28; 119, 14. 'Stefano Fiorentino', 109, 33; 111, 6, 11, 12, 51; 119, 65, 66. Stefano da Verona, 111, 55; 115, 22, 23, 27, 29. Steinheil, Louis Charles Auguste, 113, 60, 61. *Stendhal*, 119, 31, 37. *Sterling, Charles*, 113, 56. *Stockhausen (von), Hans A.*, 119, 47. Stradano, Giovanni, 109, 57. Strange, John, 113, 8, 20, 25. STROZZI, BERNARDO, 117, 39-41. Suardi, Bartolomeo, v. Bramantino. *Suarez, Ludovico Maria*, 119, 8, 35, 39, 43, 48, 49. SUIDA, GUGLIELMO, 119, 68. *Suida, Guglielmo*, 113, 26, 28; 115, 53; 117, 41. *Summonte, Pietro*, 119, 27. Swanevelt (van), Herman, 109, 46, 48. Symonnet de Lyon, 119, 45.

T

Taddeo di Bartolo, 113, 21. Tafi, Andrea, 113, 24, 28; 119, 16. *Taine, Hyppolite*, 119, 37. Tagliacozzi Canale, N., 119, 60. *Talbot Rice, David*, 115, 17, 18. *Taralon, Jean*, 113, 45, 59, 60, 62, 63. Tassi, Agostino, 109, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50; 117, 30, 35. *Tassi, Francesco Maria*, 117, 41. *Tassis, Francesco Maria*, 111, 39. *Tasso, Torquato*, 119, 6, 23, 56, 61. *Teofilo*, 119, 27. Testa, Giovanni Francesco, 111, 16, 20. Théodon, Jean Baptiste, 111, 52. Theotocopulos, Domenico, v. Greco (el). *Thiery*, 109, 49. Tibaldi, Pellegrino, 111, 20. *Ticozzi, Stefano*, 113, 25; 115, 18. Tiepolo, Gian Domenico, 111, 33, 38. Tiepolo, Giovanni Battista, 111, 35, 36, 37, 39; 115, 12. *Tietze (i)*, 115, 51, 53. *Tietze-Conrat, Erika*, 113, 32. Tiffany, Louis Comfort, 113, 63. Tino da Camaino, 117, 3, 27. Tintoretto (Jacopo Robusti, d. il), 117, 31; 119, 24. *Tiraboschi, Girolamo*, 113, 82; 119, 27. *Tiraqueau, André*, 119, 6, 23. Tischbein, Wilhelm, 119, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 63. *Tischbein, Wilhelm*, 119, 56, 57, 59, 61, 62, 63. Tisi, Benvenuto, v. Garofalo. *Titi, Filippo*, 111, 48, 52; 117, 35. Tiziano Vecellio, 113, 3, 4, 9, 21, 26; 115, 55; 119, 11, 12, 68. *Toesca, Ilaria*, 109, 45; 113, 27, 54, 64. *Toesca, Pietro*, 111, 3, 5, 8, 40, 42, 44; 115, 19, 21, 32, 33; 119, 47, 50, 64. *Toffanin, Giuseppe*, 119, 23. Tolomei, 119, 61. *Tolomeo*, 109, 25. *Tolstoi, Leone*, 109, 67. Tomaioli, Giuseppe, 119, 61. Tommaso da Modena, 113, 18; 119, 27. Tommaso di Stefano, 119, 21. Torre, Andrea, 119, 61. *Toscanelli, Paolo*, 109, 5; 117, 17. Toschi, Pier Francesco, v. Foschi, Tosolini, Giovanni Battista, 111, 38. Toulouse-Lautrec (de), Henry, 113, 63. Traballese, Bartolomeo, 109, 57. Traini, Francesco, 119, 46. Traversi, Gaspare, 119, 55, 61. Trevisani, Francesco, 111, 51. Tribolo (Nicolò Pericoli, d. il), 113, 37. *Tristram, E. W.*, 119, 50. Tura, Cosmè,

113, 11, 12, 18. *TURCHI, ALESSANDRO*, 117, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38. *Turcio, Genesio*, 111, 52. *Turino, Vanni, v. Vanni*. *Turone*, 115, 11. *Tutini, Camillo*, 119, 20, 27.

U

Ugolino di Nerio, 113, 10, 21. Ugolino di Prete Ilario, 113, 10. *Urbanì de Ghelthof, Giuseppe Maria*, 111, 33, 39. *Urso da Bologna*, 119, 12, 14, 15, 25. *UTRECHT, ADRIAEN (VAN)*, 117, 50-54.

V

Vaccaro, Domenico Antonio, 119, 53. Vaga (del), Perino, v. Perino, *Valentiner, Wilhelm*, 115, 20, 28, 35. *Valladier, André*, 119, 35, 36, 39, 47, 48. *Valloton, Félix*, 113, 63. *Van Dyck, Antonio*, 115, 60. *Vanni, Francesco*, 117, 39. *Vanni, Lippo*, 119, 50. *Vanni, Turino*, 113, 15. *Vannini, Sebastiano*, 119, 10, 24. *Vannucci, Pietro, v. Perugino*. *Vanvitelli, Carlo*, 119, 60. *Vanvitelli, Luigi*, 119, 53, 60. *Vargas (de), Luis*, 113, 37, 38, 41, 42, 43. *Vasari, Giorgio*, 109, 3, 9, 18, 22, 27, 29, 31, 32, 36, 40, 63; 111, 8, 13, 19; 113, 4, 9, 30, 42; 115, 5, 15, 17, 41, 46; 117, 11, 28; 119, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27. *Vasari, Giorgio*, 109, 57; 113, 41. *Vecchietta (Lorenzo di Pietro, d. il)*, 119, 10. *Vecchione, Bartolomeo*, 119, 62. *Vecchione, Luca*, 119, 62. *Vedova, Emilio*, 113, 69. *Vegni (de'), L.*, 113, 32. *Velazquez, Diego*, 115, 64; 117, 37. *Venius, Otto*, 113, 40. *Ventura da Bologna*, 119, 12, 15, 25. *Venturi, Adolfo*, 109, 64; 115, 52, 53; 119, 39. *Venturi, Lionello*, 111, 24; 115, 20. *Venusti, Marcello*, 113, 42. *Venuti, Domenico*, 119, 58. *Venuti, Lodovico*, 119, 63. *Verdaguer, Miguel*, 113, 33. *Verlaine, Paul*, 113, 67. *VERONESE (Paolo Caliarì, d. il)*, 117, 43-46. *Veronese (Paolo Caliarì, detto il)*, 111, 36 37; 113, 5; 115, 55; 117, 49. *Verrier, Jean*, 113, 45, 47. *Verrocchio (Andrea del)*, 109, 18, 19, 29, 30; 113, 29; 115, 41. *Viale, Vittorio*, 115, 20, 33. *Viani, Lorenzo*, 113, 68, 69. *Vidal, J. M.*, 119, 49. *Vigni, Giorgio*, 113, 30. *Vignola (Giacomo Barozzi, detto il)*, 109, 13. *Vigri, Caterina*, 113, 18. *Villani, Filippo*, 109, 31, 32. *Villate, Pierre*, 119, 30. *Viollet-Le Duc, Eugène Emmanuel*, 113, 56, 61, 63, 66. *Visconti, Filippo Aurelio*, 113, 19. *Visentini, Antonio*, 111, 33. *Vitale da Bologna*, 119, 12, 13, 14, 17, 25. *Vitellione*, 109, 5, 6, 8, 9, 19, 25, 28, 30; 117, 17, 18, 19, 26, 28. *Vitet, L.*, 113, 66. *Vitruvio*, 109, 32, 52, 53; 117, 8. *Vitzthum, Georg*, 111, 8. *Vivarini, Alvise*, 111, 56; 113, 5, 18. *Vivarini, Antonio*, 113, 18; 119, 11. *Vivarini, Bartolomeo*, 113, 5, 18. *Vizintin, Boris*, 115, 53. *Volpe, Carlo*, 111, 18, 20; 119, 41. *Voltaire*, 119, 52. *Voltini, Franco*, 111, 45. *Voss, Hermann*, 111, 24; 113, 40; 117, 42. *Vuillard, Edouard*, 113, 63.

W

Waagen, Gustav Friederich, 113, 8, 10, 24, 25, 26; 117, 46. *Wadding, Luke*, 111, 42, 45. *Walpole, Horace*, 113, 7; 119, 27. *Wals, Goffredo*, 109, 50. *Weizsäcker, Heinrich*, 109, 43, 49. *Wentzel, Hans*, 113, 54, 55, 64. *Westfal, Dorothee*, 115, 53. *Weyden (van der), Roger*, 109, 66. *Whele, H. B.*, 117, 43. *White, John*, 109, 26, 27. *Winckelmann, Johann Joachin*, 115, 7. *Wind, Edgar*, 117, 44. *Winkler*, 115, 24, 34. *Wittkower, Rudolf*, 115, 61, 63. *Wölfflin, Heinrich*, 109, 67. *Woodford, C.*, 113, 65, 66. *Wroth, Warwick*, 113, 26.

Y

Yperman, Louis Joseph, 119, 40.

Z

Zaccagni, Bernardino, 109, 51. *Zampetti, Pietro*, 111, 54. Zampieri, Domenico, v. Domenichino (il). *Zanetti, Antonio M.*, 111, 33, 39; 113, 5, 17, 20, 22, 30; 115, 6, 8, 15, 16, 17; 119, 11, 24. Zanfurnari, Emanuel, 113, 23. Zanguidi, Jacopo, v. Bertoja (il). *Zanotti, Giampietro*, 115, 6, 15. Zavattari (gli), 111, 40; 115, 22. *Zeri, Federico*, 113, 36; 115, 28; 117, 38; 119, 23. Zeusi, 117, 19. Ziliolo da Reggio, 109, 51. Zoppo, Marco, 113, 31. *Zschokke, F.*, 113, 65. Zuccarelli, Francesco, 111, 38. Zuccari, Federico, 109, 56, 57; 111, 13, 19, 23; 119, 24. *Zuccolo, Ludovico*, 119, 23. *Zuffa, Mario*, 111, 44. ZUGNO, FRANCESCO, 111, 33-40. Zurbarán, Francisco, 111, 47. *Zurzolo, Luciana*, 115, 59.

